

4

"Que Palheiro era este meu Rio?": a experiência urbana na pena de Marques Rebelo

Reiteradas vezes a fortuna crítica de Rebelo menciona a associação de sua literatura com a cidade do Rio de Janeiro de seu tempo. Isso porque, de uma maneira ou de outra, o Rio se faz presente em todas as suas histórias, sem exceção. De fato, é como se não houvesse outro mundo possível para as personagens rebelianas, de Oscarina ao Coronel Madureira, cujos dramas pessoais estão diretamente relacionados ao singular contexto urbano em que vivem. E mesmo no caso das crônicas que escreveu sobre outras cidades, seja para a *Cultura Política* ou para o *Última Hora*, Rebelo buscou imprimir uma digital estrangeira em suas observações, no sentido de que seu olhar é sempre o de quem apreende uma imagem urbana pelo contraste com a sua cidade de origem e, assim, tanto faz se se trata de uma cidade brasileira ou não, pois é como carioca que o cronista as vê.

No entanto, sua cidade não se deve confundir com a cidade real, por mais que essa lhe seja cara, pois o Rio de Janeiro de Marques Rebelo, se tangencia a cidade em sua singular dimensão histórica e a toma como referência, extrapola seus limites concretos e vai pairando por sobre ela até se tornar ideal. Em suma, a cidade que vemos surgir da pena rebeliana resulta de um conjunto de experiências vividas por ele mesmo e depende de seu próprio olhar para que possa, a seu modo, existir. Não é à toa, que o primeiro volume d'*O Espelho Partido* intitula-se *O Trapicheiro*, nome da região da Tijuca onde Rebelo viveu e se constituiu como sujeito, e que anuncia a dúbia perspectiva assumida pelo autor, pois o Trapicheiro representa aqui o ponto onde o protagonismo local é filtrado pela memória afetiva. Ali, aparentemente descoladas do universo estreitamente local de seus livros anteriores, as anotações de Eduardo assumem essa dimensão pessoal como o lugar a partir do qual Rebelo trata de acontecimentos os mais variados e em escala universal. E, se considerarmos que a região tijuicana leva esse nome por conta do rio Trapicheiros, a ambiguidade do título, muito bem observada por seu amigo e

poeta Lêdo Ivo, deixa à mostra o material do qual Rebelo se valeu para construir toda uma cidade a partir de suas próprias experiências:

[Trapicheiro] É um desses pequenos rios ignorados, canalizados, que correm subterrâneos nas cloacas do Rio, cidade sem rios, cidade sem o rio ostensivo que deve cortar as cidades. E Trapicheiro é também o nome do dono ou administrador de um trapiche - armazém à beira do mar, ou do rio, que guarda as mercadorias à espera do embarque nos navios.

[...] E a própria dimensão da obra, subordinada ao título geral de *O Espelho Partido*, [...], também intercepta a imagem fluvial, numa síntese que roça a fímbria do trocadilho: um romance-rio sobre o Rio, *cidade de rios sufocados pelas exigências urbanas, cidade sem rios visíveis*.²⁸²

É a partir desses "rios sufocados pelas exigências urbanas", metáfora de sua própria experiência na cidade, que Rebelo compõe o seu imaginário carioca, isto é, a sua cidade ideal. Num contexto em que o Rio de Janeiro, centro político-administrativo do país, consolidava-se como metrópole moderna e se expandia rapidamente em direção às Zonas Norte e Sul como resultado das reformas urbanas entrelaçadas à especulação imobiliária e ao processo de industrialização, Marques Rebelo opta por projetar a sua própria cidade na imagem refletida das águas turvas e subterrâneas daquele rio afetivo, que insistia em correr a despeito tanto da cidade real quanto da cidade ideal projetada pelo Estado a partir do discurso urbanístico.

Assim, é para o próprio narrador rebeliano, mais do que para as suas personagens, que a cidade do Rio constitui o único mundo possível e, mais do que isso, a sua principal personagem. Por isso mesmo, a Rebelo não interessa forjar uma identidade local. Ao contrário, a cidade de Rebelo foge a qualquer enquadramento dessa natureza, pois é tão fragmentada quanto o próprio sujeito que a experimenta, como bem anotou Pedro Dantas: "a vida da cidade [...] se interioriza, transferindo-se para a primeira pessoa, como uma coisa que se vive".²⁸³ Em outras palavras, a cidade, muito mais do que as pedras da urbe, é imagem enfeixada a partir do espelho partido, imagem do próprio autor. Cabe

²⁸² IVO, Lêdo. Revista Brasileira de Letras, fase IV, ano I, nº 1 (out/nov/dez 75), Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1975.p. 180-183.[grifos meus]

²⁸³ DANTAS, Pedro. Revista Brasileira de Letras, fase IV, ano I, nº 1 (out/nov/dez 75), Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1975. p. 164.

então analisar como se dá, em Rebelo, a passagem da cidade para o discurso que a transforma, ela mesma, num sujeito para a história.²⁸⁴

Para compor o seu próprio Rio, Rebelo se vale de um material variado e cruza temporalidades para apresentar não uma, mas diversas cidades que se superpõem como camadas do urbano que se apóiam ora na cidade real, ora no autobiográfico, ora no diálogo com toda uma tradição literária a seu modo selecionada, ora em narrativas outras, que fogem às páginas dos livros, principalmente aquelas produzidas pela cultura de massa, tais como os programas de rádio, a música popular e a crônica esportiva, que captam em movimento toda uma nova sensibilidade própria dos habitantes da cidade. Movediças e intersticiais, essas cidades são assim dispostas de maneira tanto a escapar à imagem de capital, que impunha à cidade a função de ser a vitrine da nação, quanto a transitar, mas sem se equivaler, pela própria cidade real, que se expandia em direção às Zonas Sul e Norte, gerando novos e contraditórios espaços sociais e culturais.

4.1.

Para além do bem e do mal, a experiência urbana

São estreitos os laços que unem cidade e literatura modernas. E se, por um lado, essa pode ser vista como fruto daquela, por outro, aquela deve a essa sua imagem virtual em cada contexto histórico específico desde pelo menos o século XVII francês, quando todo um discurso filosófico-cultural passou a associar a cidade a noções de refinamento e bom gosto, isto é, de saber se comportar em sociedade.²⁸⁵ A partir de então, muito mais que um aglomerado de construções, ruas, monumentos e edifícios, a cidade vira discurso, e no século seguinte passa a espaço simbólico representativo da própria ideia de civilização. Portanto, à maneira do iluminismo, sobretudo o francês, temos que a cidade é o lugar reservado à humanidade civilizada em sua escalada rumo ao Progresso.

No entanto, quando, na esteira da industrialização, surgiram as grandes cidades - Inglaterra à frente -, o otimismo iluminista foi posto em xeque por um fenômeno urbano completamente outro e inaudito. Despojada de suas antigas

²⁸⁴ PECHMAN, Robert. *Pedra e discurso: cidade, história e literatura*. Revista Semear, nº 3.

²⁸⁵ AUERBACH, Eric. "La cour e laville". In: *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. Organização de Davi Arrigucci Jr., E Samuel Titan Jr. e José Marcus Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

muralhas medievais, aberta ao mundo, com crescimento e concentração demográficos vertiginosos, a nova cidade impõe-se como um aglomerado de habitantes, uma massa urbana recém-saída do campo, forçada a se adaptar abruptamente a uma lógica de tempo e trabalho burgueses que lhe era a um só tempo extrínseco e coercitivo. Tomando de empréstimo as reflexões Carl E. Schorske,²⁸⁶ é possível dizer então que, nesse contexto de gestação e nascimento de uma nova realidade urbana, três linhas de pensamento sobre a cidade rivalizam entre si: à cidade como virtude, seriamente abalada com o despontar da industrialização, se sobrepõe a cidade como vício, que deixou à mostra a face perversa da urbanização, encarnada na imundície das ruas e na degradação moral do proletariado. Apesar de manterem perspectivas invertidas, ambas mantinham em comum o discurso teleológico da história do Homem.

Àquelas duas ideias some-se ainda a terceira, a cidade para além do Bem e do Mal, espécie de metonímia do mundo moderno. A partir de meados do século XIX, o pensamento europeu sobre a cidade assumiria uma postura que deixava de julgar a cidade para vê-la antes de qualquer coisa como um fato irremediável. A cidade passou a ser encarada como o lugar da existência moderna, cuja principal característica seria o atributo temporal da transitoriedade, tornando-se mesmo um componente importante para as reflexões de ordem epistemológica da modernidade, onde o tempo passa a ser um agente absoluto de mudanças, como aponta Hans Ulrich Gumbrecht:

Cada uma das três dimensões do tempo pode agora ser imaginada do ponto de vista das duas outras dimensões: o presente como futuro do passado e como passado do futuro; o futuro como passado de um futuro remoto e como presente do futuro; o passado como futuro de um passado remoto e como presente do passado. À medida que o tempo histórico parece ser posto em movimento por tantos impulsos convergentes, não é mais possível pensar o presente como um intervalo de continuidade.²⁸⁷

Nesse sentido, a cidade encarnava em si mesma as transformações advindas do distanciamento cada vez mais acelerado entre o espaço de experiência e o horizonte de expectativa²⁸⁸ que cindia o sujeito moderno e engastava-o na

²⁸⁶ SCHORSKE, Carl E. "A idéia de cidade no pensamento europeu: de Voltaire a Splenger". In *Pensando com a História: indagações da passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

²⁸⁷ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 15-16.

²⁸⁸ KOSELLECK, Reinhart. "Espaço de experiência e "horizonte de expectativa": duas categorias

historicidade de seu tempo. De acordo com Georg Simmel, o efeito psicológico dessa nova condição urbana é o da “intensificação da vida nervosa”, onde o profundo desequilíbrio entre sua subjetividade e as cada vez maiores exigências do mundo objetivo engendrariam, entre outras coisas, o sujeito *blasé*, necessária atitude de “reserva”, isto é, um escudo com o qual o indivíduo se defenderia do imensurável número de estímulos e choques da cidade grande.²⁸⁹

Ora, justamente essa experiência oriunda da tensão entre o indivíduo, desprovido agora de seus antigos laços identitários e comunitários com o passado, e a sociedade na urbe moderna, constitui uma das principais fontes onde se alimentará a arte e a literatura desse período:

Na visão dos novos artistas urbanos, a cidade moderna destruíra a validade de todos os credos integradores herdados. Tais crenças preservavam-se somente de maneira hipócrita, como máscaras historicistas da realidade burguesa. Ao artista cabia arrancar as máscaras, para mostrar ao homem moderno sua verdadeira face.²⁹⁰

No que diz respeito especificamente à literatura, que não apenas acompanhou de perto cada uma dessas etapas como as dotou de coerência e visibilidade, o paradoxo vivido pelo indivíduo perdido em meio à multidão, contra a qual é impelido a chocar-se ao mesmo tempo em que dela é parte inseparável, será o mote e a mola propulsora para o advento do chamado romance realista.

Enquanto gênero literário, o romance é uma novidade desse período, "cuja orientação intelectual geral", nos diz Ian Watt, "se afastou decisivamente de sua herança clássica e medieval rejeitando - ou pelo menos tentando rejeitar - os universais".²⁹¹ Nesse sentido, os romancistas ingleses Defoe, Richardson e Fielding, sem terem constituído propriamente uma escola literária, teriam sido os primeiros, ainda no século XVIII, a construir enredos que nada mais tinham a ver com motivos histórico-exemplares, mitológicos, ou lendários, mas que partiam de uma singular experiência espaço-temporal. Daí a qualificação de realismo para esse tipo de narrativa ficcional, entendido assim como uma "convenção básica",

históricas. In: *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

²⁸⁹ SIMMEL, Georg. *As Grandes Cidades e a Vida do Espírito*. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo>.

²⁹⁰ SCHORSKE, Carl E. Op. Cit. p.68.

²⁹¹ WATT, Ian. *A ascensão do romance: Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.13-14.

segundo a qual "o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações".²⁹² Certamente não foi por acaso que a Londres do século XIX chamou a atenção de viajantes e pensadores estrangeiros, como Alexis de Tocqueville, por aquilo que Richard Sennett denominou de "individualismo exemplar".²⁹³

A multidão ascende assim ao protagonismo literário, pois, de uma maneira ou de outra, todos os autores dos grandes centros europeus novecentistas foram por ela atraídos e tentaram dar conta desse fenômeno urbano em suas narrativas. A rua torna-se fonte e palco e, como se tratasse de um ente desconhecido para a própria linguagem, a descrição exaustiva e o recurso à metáforas naturais foram, na ausência de quaisquer outras referências, as estratégias mais utilizadas para compreendê-la. De acordo com Maria Stella Bresciani,

[...] nenhuma questão se apresenta mais carregada de compromissos para os literatos do século XIX do que a multidão. [...] Os observadores dessa forma de viver por eles denominada 'nova' lançam-se pelas ruas anotando os gestos 'automáticos e as reações instintivas' provocadas por 'um poder invisível que a tudo regulava. [...] As imagens de caos, turbilhão, ondas do mar e lavas vulcânicas, metáforas inspiradas nas forças incontroláveis da natureza, são utilizadas como recurso de linguagem na falta de noções apropriadas.²⁹⁴

Observadas as suas especificidades, pode-se dizer que esse processo se desenrola de maneira impactante e exemplar em Paris, a "capital do século XIX", nas palavras de Walter Benjamin, onde as imagens da multidão ganham vida no romance-folhetim, importante inovação que, junto com a redução do preço da assinatura e os anúncios comerciais, passou a figurar nos jornais parisienses. Na capital francesa, foi sobretudo por esse veículo que a atividade literária tornou-se indissociável da cidade de modo geral, e do *bulevar* em particular, onde o literato "tinha à disposição o primeiro incidente, chiste ou boato. No *bulevar*, ele

²⁹² Ibid. p. 31.

²⁹³ SENNETT, Richard. "Individualismo Urbano: a Londres de E. M. Foster. In: *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Trad. de Marcos Aarão Reis. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 2006. p.264.

²⁹⁴ BRESCIANI, Maria Stella. "A cidade das multidões, a cidade aterrorizada". In: PECHMAN, Robert. (org) *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.p. 13

desdobrava os ornamentos de suas relação com colegas e 'boas-vidas', e estava tão dependente de seus feitos quanto as coquetes de sua arte de se transvestir".²⁹⁵

Aqui surge a "literatura panorâmica", gênero que a princípio ocupou-se da observação e descrição de tipos característicos da cidade - entre os quais o *flanêur*-, para logo em seguida despertar para as fragilidades e contradições próprios da massa urbana, como o aspecto ameaçador do indivíduo "anti-social", ou simplesmente da inquietação provocada pela coexistência com o "outro" que, não obstante desconhecido, está sempre próximo, causando um misto de curiosidade e temor, motivos esses que serviam de enredo para os romances policiais do período que, surgidos na Inglaterra, chegam à França pelas traduções de Edgar Allan Poe feitas por Charles Baudelaire.²⁹⁶

Foi Baudelaire, aliás, quem, por sua consciência crítica, apreendeu como ninguém toda a complexidade que envolvia as transformações vividas no Oitocentos parisiense, levando a questão a outro patamar estético, literário e teórico a partir de sua própria experiência nas ruas à época do Segundo Império e enfrentando com heróica predisposição a tensão advinda da modernização que afetava objetiva e subjetivamente a vida de seus habitantes.²⁹⁷ Conforme já mencionado no capítulo anterior, o poeta francês levou às últimas consequências sua reflexão sobre a cultura de seu próprio tempo, ou sobre a *modernidade*, entendida como “o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”, época paradoxal, portanto, dada a sua não vinculação tanto com o passado quanto com o futuro, ou seja, com a exemplaridade da tradição e a ideologia do progresso, respectivamente. De sorte que o artista deveria procurar o eterno no efêmero, e fazer do cotidiano das ruas da cidade moderna seu motivo de inspiração.²⁹⁸

Se levada ao paroxismo, a modernidade constitui o germe de uma série de questionamentos posteriores quanto à possibilidade de apreensão do real que, historicizado, deixou de ter valor absoluto. Em consequência, a arte e a literatura foram afetadas no que diz respeito a sua função tradicional de representação da realidade, na medida em que esta mesma se tornou fugidia. Doravante, a história

²⁹⁵ BENJAMIN, Walter. (III) *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 24-25.

²⁹⁶ Ibid.

²⁹⁷ Ibid

²⁹⁸ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p.26.

da literatura e da arte na Europa pode ser vista, segundo Gumbrecht, como uma “concatenação de reações diferentes a aspectos diferentes da crise de representabilidade”.²⁹⁹ Reações essas que culminaram no surgimento das vanguardas artísticas no início do século XX, as quais levaram ao extremo a ruptura com a função de representação, em uma atitude autodestrutiva.

Como não faz parte dos meus propósitos levar essa discussão adiante, sublinhe-se apenas que a modernidade é conformada por essa experiência estritamente urbana, de modo que nela encontramos a melhor definição para aquela "ideia de cidade para além do bem e do mal", da qual tratamos acima.

4.1.1. O Rio de Janeiro e a literatura

Assim, é pelo discurso literário, esse (re)fundador de cidades,³⁰⁰ que também adentraremos os portões do Rio de Janeiro. Porém, não se deve esquecer que a noção de modernidade é ambivalente e plural por definição, pois carrega consigo uma séria de significados que se superpõem e se (re)ativam em contextos históricos e espaciais específicos. Ora, a partir do momento em que a modernização e seu correspondente processo de urbanização extrapolam as fronteiras europeias ainda no século XIX, aquele imaginário urbano moderno é projetado mundo afora como uma espécie de desejo de modernidade, ou como o “modernismo do subdesenvolvimento”, para usar a expressão de Marshall Berman, que identifica na literatura russa, por ter lidado com os paradoxos advindos da tensão entre realidade e desejo, tradição e modernidade que vincaram as ruas de Petersburgo, o arquétipo de um fenômeno cultural que pode ser visto também nos países americanos.³⁰¹

De todo modo, o ponto é que a cidade como discurso é alçada para muito além das fronteiras europeias. No nosso caso, o Rio de Janeiro, pela condição de cidade-capital que lhe cabia desde o período colonial, exercia um papel

²⁹⁹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. Op. Cit. p.17.

³⁰⁰ CANCLINI, Nestor Garcia. "Quéés una ciudad?". In: *Imaginarios urbanos*. 4 ed. Buenos Aires: Eudeba, 2010.

³⁰¹ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

fundamental no processo de modernização do país como um todo desde a sua emancipação política, funcionando como o “laboratório civilizatório do Brasil”.³⁰²

Esse processo foi orquestrado pelo discurso médico, que, justificado a partir dos princípios universais do progresso e da racionalidade, não apenas ganhava autonomia em relação a tutela político-jurídica dos tempos coloniais, como passava a pressioná-la no sentido de levar a cabo seus próprios enunciados. Seu objeto agora é a saúde pública, e não mais a cura casual de males pontuais, e a cidade, cenário de desordem, doenças pestilentas e ameaças sociais, seu principal paciente. A medicina torna-se social, pois trata agora da sociedade em geral, atuando diretamente tanto sobre a urbe quanto sobre a família patriarcal, termos até então sinônimos. Condenando como antiquados os hábitos coloniais, arejando e iluminando as ruas, o médico passava em revista o conjunto da vida urbana e colocava em curso a normatização da sociedade carioca no século XIX, o que, no limite, coincidia com os interesses do Estado em tomar as rédeas da administração pública das mãos das grandes famílias patriarcais.³⁰³

Nesse sentido, o próprio Estado, ao colocar em prática a receita médica, reativa sob novas bases a formação singular da cidade latino-americana, onde a ordem dos signos não apenas antecede, como impõe-se à realidade física. De acordo com Angel Rama,

Antes de ser uma realidade de ruas, casas e praças, que só podem existir e ainda assim gradualmente, no transcurso do tempo histórico, as cidades [americanas] emergiam já completas por um parto da inteligência nas normas que as teorizavam, nos atos fundacionais que as estatuíam, nos planos que as desenhavam idealmente, com essa regularidade fatal que espreita aos sonhos da razão.³⁰⁴

Em vista disso, são as imagens elaboradas a partir das metáforas médicas o primeiro discurso a inventar uma cidade do Rio de Janeiro no Novecentos. Nas teses defendidas Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro ainda nos anos 1820, a cidade não é um amontoado de casas e ruas, mas um corpo, descolado, por sua vez, da cidade enquanto espaço construído. Nas palavras de Robert Pechman,

³⁰² SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. "Entre a Destruição e a Preservação: notas para o debate". In: SCHIAVO, Cléia; ZETTEL, Jayme. (orgs). *Memória, Cidade e Cultura*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1997.

³⁰³ MURICY, Katia. *A Razão Cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

³⁰⁴ RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 32

Repentinamente, vamos vendo brotar dos estudos médicos uma cidade diferente daquela de pau, pedra, tijolo e cal. A cidade submetida ao microscópio do higienista não se confunde com a cidade real, por onde se anda e onde se vive. Esta cidade de pedra deixa de ter importância, e digo isso não como juízo de valor, mas porque constato que não é a partir dela que se constituem a imagem e as representações da cidade que médico-higienistas, ou aqueles que se tornarão os cronistas da cidade, ou mesmo a própria população, tomarão para si como realidade. Não é a cidade de pedra que é tomada como objeto das teses, mas uma certa *imagem* dela. Nesse sentido, a 'cidade real' jaz intocada para que uma imagem que ela deveria ser possa elaborar-se. São as teses médicas, portanto, as principais geradoras dessa imagem que passa a ser apropriada por aqueles que farão da cidade a matéria de suas narrativas.³⁰⁵

O entrecruzamento da civilização com a cidade se faz presente, portanto, a partir de um discurso normatizador que enquadra a cidade "real". Essa, aliás, é submetida às reformas prescritas por aquela, que a (re)constrói segundo seus próprios anseios. Além disso, o discurso médico também preconiza que a saúde desse corpo imaginado, onde cidade e sociedade se fundem, dependia de um novo modo de vivência no espaço urbano, identificado com o ethos burguês. Tendo em vista essa nova personagem urbana, o indivíduo burguês, a cidade é remodelada, e a rua, antes apenas um prolongamento da casa, torna-se um imã irresistível para diversos tipos sociais, que agora dividem o mesmo espaço. Assim, os melhoramentos urbanos tornar-se-iam uma alavanca indispensável através da qual a condição moderna, ou melhor, o aburguesamento dos hábitos e costumes seria alcançada.

Uma vez estabelecida a dimensão corpórea da cidade, e como uma espécie de complemento dessa transição da esfera privada para a pública, a literatura atuará primeiramente como uma espécie de bússola com a qual o leitor poderá se orientar e ao mesmo tempo se reconhecer como indivíduo na cidade. Quer-se dizer, a literatura atuou no vácuo deixado pelo "projeto de medicalização da sociedade" que andava em curso no Brasil.³⁰⁶

Sob a forma de crônica e depois como romance de costumes, a literatura diferenciava-se tanto dos relatos de estrangeiros que passavam pela Corte, mais atentos à descrição da paisagem urbana, quanto das teses médicas. Isso porque já o cronista, muito embora ainda adotasse a forma de viagem em sua narrativa - vide os "passeios" de Joaquim Manuel de Macedo-, já não mais se ocupa da

³⁰⁵ PECHMAN, Robert Moses. *Cidades Estreitamente Vigeadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. p.178. [grifo do autor]

³⁰⁶ MURICY, Katia. Op. Cit.

cidade real nem tampouco de seu "corpo doente", e sim da novidade que a experiência na cidade era capaz de proporcionar ao indivíduo que por ela se aventurava. Em suma, através do registro dos costumes levado a cabo pelo cronista, é como se a cidade-corpo da medicina passasse agora a contar com a alma que lhe faltava.³⁰⁷

Desse cronista surgirá o romancista, sem que um substitua completamente o outro, de modo que como resultado dessa junção nascerá o "narrador-cronista" dos romances da segunda metade do século XIX, como é o caso das *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, além de outros, como *A Luneta Mágica*, de Joaquim Manuel de Macedo, nos quais o Rio de Janeiro, além de cenário, assume a condição de elemento fundamental para a trama, pois em suas ruas as personagens, recém saídas da esfera privada, tateiam e agem sobre a cidade, sentindo também os seus efeitos.

Porém, aos poucos, as contradições próprias dessa experiência começam a chamar a atenção dos literatos, alguns dos quais assumem uma posição crítica em relação à nova moral burguesa. Doravante, o romance se faz efetivamente urbano, na medida em que toma consciência da urbanidade, isto é, das relações sociais que preenchem e costuram a cidade. Afinal, "para que o romance urbano nasça, é preciso, antes de tudo, inventar o urbano, ainda que a cidade exista já há muito tempo", nos diz Robert Pechman, pois "o urbano não é 'natural' da cidade, o urbano é invenção social na cidade".³⁰⁸ Por isso, esse romancista dispensa os passeios e já não sente necessidade de acompanhar ou anotar os costumes de tipos pitorescos. Seu propósito girará em torno das contradições próprias da sociedade burguesa, cujo funcionamento se propõe a desvendar:

O romance urbano se transforma numa espécie de instrumento de descoberta e interpretação da realidade, seja do comportamento humano, seja das relações sociais. [...] É assim que [...] os romancistas urbanos sacodem a poeira da viagem e estabelecem acampamento no coração da cidade [...]. E foi a partir desse esforço de entender a realidade urbana que os romancistas urbanos foram formulando múltiplas representações sobre a cidade, fragmentos de um todo que iriam configurar um discurso sobre a cidade e, por conseguinte, num imagem da cidade.³⁰⁹

³⁰⁷ PECHMAN, Robert Moses. Op. Cit. p 186.

³⁰⁸Ibid., 206.

³⁰⁹Ibid., p. 206.

Outras imagens vão surgindo, assim, a partir da pulverização da pretensão de verdade que envolvia o discurso médico. O passado da cidade é invocado em seu presente como contraponto às transformações que se operam em velocidade cada vez maior em direção ao futuro, à modernidade. Porém, isso não significava absolutamente advogar em defesa das tradições coloniais. Machado de Assis, por exemplo, colocou todo o seu ceticismo a favor do questionamento da validade do discurso médico burguês, revelando em negativo a inteligibilidade daquelas mudanças sociais.³¹⁰ De acordo com Antônio Edmilson Martins:

Não se tratava de recuperar antigos valores, mas de tomar a tradição e transformá-la em ética e móvel de novas resistências, pois eram eles [os literatos] os únicos capazes de reviver as tradições de força da cidade e de resgatar a sua marca singular de cidade tropical, ressaltando suas diferenças e caracterizando sua tipicidade.

Para isso, a artificialidade devia transformar-se em objeto de conhecimento. Descobrir os passos de sua penetração na cidade, salvar aqueles que foram intolerantes e desmascarar os adesistas e com eles o nacionalismo salvacionista que derrotou a cidade.³¹¹

Essa artificialidade tornar-se-ia ainda mais patente na virada do século XIX para o século XX, pois o advento da República reforçou o caráter autoritário e excludente da nossa modernização, trazendo consigo a "inserção compulsória do Brasil na *Belle Époque*",³¹² que passava necessariamente pela remodelação do Rio de Janeiro, cuja imagem servia de vitrine da nação, espelho da Paris de Haussman. *Regeneração* era a palavra de ordem, e pode-se resumi-la em duas medidas complementares: a promulgação da lei da vacina obrigatória e a inauguração da Avenida Central, ambas de 1904.

A ideia de se construir uma avenida larga e arejada, e de que era preciso vacinar obrigatoriamente sobretudo as camadas mais pobres da população demonstra o quanto a cidade ainda jazia sob o lastro normatizador do discurso médico-higienista, a despeito do regime político vigente. Embutido nesse discurso, estava o objetivo de adestrar e, no limite, expulsar aqueles grupos do centro da cidade, sobretudo toda uma massa de ex-escravos e seus descendentes diretos, o que para o Estado significava controlar desordens e extirpar doenças,

³¹⁰ MURICY, Katia. Op. Cit.

³¹¹ RODRIGUES, Antônio Edmilson M. "Em Algum Lugar do Passado: cultura e história na cidade do Rio de Janeiro". In: AZEVEDO, André Nunes de. *Rio de Janeiro: capital e capitalidade* (org). Rio de Janeiro: Departamento Cultural/UERJ, 2002. p.33

³¹² SEVCENKO, Nicolau. Op. Cit.

eliminando aqueles que seriam seus principais portadores, as chamadas "classes perigosas".³¹³ De acordo com Sevcenko, quatro princípios nortearam as intervenções regeneradoras desse período. Cito:

a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.³¹⁴

Esse projeto de forçado aburguesamento da sociedade não incluía, por outro lado, os intelectuais críticos da modernidade, que foram impelidos a encontrar novos canais de comunicação, principalmente no jornalismo. Mais do que nunca, os literatos sentiam a perda de sua posição social privilegiada. Em resposta à modernização técnica que se impunha cada vez mais a sua escrita, alguns escritores, mais contestadores e irreverentes, viram nesse contexto uma oportunidade para se lançarem às ruas, palco principal das contradições em curso e onde se reconciliaram com as camadas populares e com a própria cidade que lhes fora subtraída. É a partir desse espaço que eles elaboram seu imaginário urbano, buscando uma outra ordem possível em contraposição àquela que lhes caía sobre a cabeça. Nesse espaço cotidiano, enfim, e mesmo nas fronteiras da marginalidade, literatos como Lima Barreto, João do Rio, Benjamin Costallat e Orestes Barbosa apontam para as contradições do processo de modernização, e caricaturistas como Raul Pederneiras, J. Carlos e Kalixto recolhem cenas de modo a ridicularizar, com muita ironia e bom humor, o discurso científico reinante.³¹⁵

Note-se, então, que o "modernismo carioca", organicamente ligado à cidade, elege a cultura das ruas como meio de crítica político-social.³¹⁶ Justamente por adotarem esse ângulo insólito, supõe Mônica Pimenta Velloso, esses intelectuais e escritores refugaram a ideia de formar um grupo, preferindo manterem-se ligados a uma imagem de informalidade e espontaneidade a reforçarem uma cultura do institucional vinculada ao debate da identidade nacional:

³¹³ CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. 3a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.26

³¹⁴ SEVCENKO, Nicolau. Op. Cit., p.43

³¹⁵ VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

³¹⁶ Ibid.

As ruas, largos, praças, os cafés literários e principalmente as festas populares propiciaram o encontro de distintas percepções, valores e concepções sociais. É a partir desses espaços que deve ser compreendida a cultura urbana modernista. A ideia de organizar um movimento para discutir de forma sistemática a questão da identidade cultural brasileira não encontrou disponibilidade nem adeptos no Rio de Janeiro.³¹⁷

A imagem da cidade do Rio de Janeiro pulveriza-se, assim, num campo de disputas discursivas, no qual a literatura assume um papel cético ou denunciatório, mas sempre crítico num período situado mais ou menos entre os anos de 1870 e 1920. À sua maneira, Marques Rebelo dialogará com esses autores, selecionando suas imagens, mas buscará seus próprios caminhos - entre os quais está o retorno à literatura de Manuel Antônio de Almeida - para tratar das contradições que envolviam a modernidade urbana carioca nas décadas seguintes.

4.2. Em busca dos deuses da cidade

Se a pedra fundamental das reformas urbanas lançada no quadriênio Pereira Passos (1902-1906) sofreria mais adiante algumas interrupções, especialmente sob a administração de Pedro Ernesto (1931-1936), no final das contas encontrou sucessores e saiu-se vitoriosa, fosse pela literal necessidade de dar continuidade às obras já iniciadas, apesar das dificuldades financeiras do erário municipal, como nos casos dos prefeitos Francisco Marcelino de Souza Aguiar (1906-1909) e Serzedelo Correia (1909-1910), fosse pelo anseio simbólico de levá-las adiante e além, com força ainda maior, e entrar assim para um almejado rol de alcaides, casos de Paulo de Frontin (1919), Carlos Sampaio (1920-1922) e Henrique Dodsworth (1937-1945).³¹⁸

³¹⁷Idem. *O Modernismo e a Questão Nacional*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves, (org). *O tempo do liberalismo excludente - da proclamação da República à Revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil Republicano; v.1).p. 370-371.

³¹⁸A respeito dos feitos desses prefeitos, cf. REIS, José Carlos de Oliveira. *O Rio de Janeiro e seus prefeitos: evolução urbanística da cidade*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1977. Sobre Carlos Sampaio e Henrique Dodsworth, ver, respectivamente, KESSEL, Carlos. *A Vitrine e o Espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio*. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001; e SOUZA, Rafael Lima Alves de. SOUZA, Rafael Lima Alves de. *No Coração da Urbe: política, cultura e memória no Rio de Janeiro de Henrique Dodsworth (1937-1945)*. 2009 97 f. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Dessa maneira, o Estado sustentou e reafirmou, ao longo da primeira metade do século XX, a lógica do embelezamento da capital através de reformas promovedoras do aterramento de regiões consideradas insalubres, alargamento de ruas e construções de avenidas arejadas, canalização de rios, abertura de túneis e a derrubada de morros, entre os quais o do Castelo, ponto de referência de fundação da urbe, arrasado ironicamente por ocasião das comemorações do centenário da Independência.

Tudo isso envolvia, esteja visto, a remoção de habitações coletivas e a consequente expulsão das camadas mais pobres do Centro da cidade, processo que, não obstante em curso desde a aurora daquele século, contaria em muito com a abertura da monumental Avenida Presidente Vargas, entre os anos de 1941-1944, para o que foram derrubados 525 prédios num trecho de pouco mais de dois quilômetros,³¹⁹ e não foram poupados marcos arquitetônicos ou importantes espaços apropriados pela cultura popular, como a Praça Onze, onde aconteciam, entre outras, as famosas festas na casa da Tia Ciata.³²⁰ Aos poucos, o Centro deixou de acumular a função residencial, e mesmo de lazer, para se transformar basicamente em local de trabalho, como lamentava o cronista Gastão Cruls, observando que o "coração da urbe" já não batia mais com mesma frequência de outrora:

[...] cada bairro vai fazendo vida própria, aumentando os recursos locais, fomentando o comércio, de tal modo que se baste a si mesmo e seja uma pequena cidade dentro da grande cidade [...]. Todavia, isso só se faz com prejuízo do coração da urbe, e tirante o pouquinho de gente que ainda se reúne à noite, mas nunca além de meia-noite, pela Cinelândia e arredores acabou-se de todo a vida noturna que o Rio possuiu.³²¹

Com efeito, a cidade crescia em todas as direções. Entre os anos 1930 e 1950, o Rio de Janeiro consolidava-se, para todos os efeitos, como uma metrópole moderna. De acordo com Carlos Kessel, "o ajuntamento colonial do século XIX, envolvido pelas teias de velas, limitado pelo ritmo do trabalho braçal e submetido à velocidade da tração mular, tinha sido lancetado", substituído pelo trabalho assalariado, e pela "volúpia do asfalto e da eletricidade".³²² Junte-se a isso o

³¹⁹ Reis, José Carlos de Oliveira. Op. Cit.

³²⁰ LIMA, Evelyn Furkim Werneck. *Avenida Presidente Vargas: uma drástica cirúrgica*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1990. p. 37-53.

³²¹ CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

³²² KESSEL, Carlos. Op. Cit. p. 18

crescimento demográfico durante esse mesmo período, fruto da dupla onda de imigração e migração daqueles que, fossem estrangeiros ou ex-escravos, vinham tentar a sorte no maior mercado de trabalho do país em meio a sua cada vez mais patente, conquanto contraditória, transição para economia capitalista. Tanto que, dos primeiros anos daquele século até o ano de 1935 a população carioca mais do que dobrou de tamanho, pulando de 707.441, em 1901, para 1.711.466 habitantes.³²³

As classes médias mudaram-se aos poucos para as Zonas Norte e Sul, sendo que essa última, reservada preferencialmente aos mais abastados, muitos dos quais já residiam entre os bairros da Glória e Botafogo, ganhou um impulso incrível através de inúmeros melhoramentos e obras de infra-estrutura, o que favorecia tanto o abastecimento das linhas de bondes elétricos quanto a circulação de automóveis. Como resultado, os engarrafamentos tornaram-se cada vez mais frequentes, causando a falsa impressão de que o problema de "circulação", metáfora médica recorrente no discurso dos engenheiros da prefeitura,³²⁴ seria resolvido através da abertura de mais avenidas, da perfuração de túneis e do erguimento de elevados, num círculo vicioso que dava prioridade aos carros particulares e aos ônibus e cujos efeitos se tornaram insuportáveis nos dias atuais. De qualquer maneira, assim foi desbravada a fronteira urbana representada pelos bairros oceânicos do Leme, Copacabana, Ipanema e Leblon, cujas praias, e tudo que se oferecia em seu entorno, como cinemas, *barse clubs*, rapidamente tornaram-se o mais atraente pólo de lazer entre os cariocas que podiam praticar - e consumir- os hábitos tidos à época como modernos.

A especulação imobiliária acompanhou de perto as transformações daquela região, logo atingida pelo processo de verticalização, principalmente em Copacabana, que, já no final da década de 1930, dada a concentração de serviços e atividades ali instalados, tornara-se uma espécie de sub-centro, rivalizando com a

³²³ Anuário Estatístico do Brasil. Ano II - 1936 Instituto Nacional de Estatística . Rio de Janeiro. Tip do Departamento de Estatística e Publicidade. p. 42

³²⁴ O jargão urbanístico que, como tal, foi introduzido no Brasil via Distrito Federal ainda nos anos 1920 com a vinda do urbanista francês Alfred Agache, apesar de se projetar como discurso novo e legítimo sobre a cidade, manteve muitas das imagens provenientes da medicina social. Assim, entre os artigos dos engenheiros que compunham o corpo técnico da prefeitura e que escreviam em seu órgão oficial, a Revista Municipal de Engenharia, é bastante comum encontrarmos o "diagnóstico" de que a cidade sofria de "males da circulação", numa evidente alusão ao mau funcionamento do corpo humano. Ver Souza, Rafael Lima Alves de. Op. Cit., especialmente o capítulo 2.

antiga região central da cidade, em franca estagnação.³²⁵ A partir dali, diga-se de passagem, o *sportsman*, trazido pelo cinema e pela publicidade norte-americanas, rivalizava com o *dandieuropeu* da *Belle Époque* como padrão de comportamento social, o que impelia a família, mas dentro dessa, sobretudo, a figura masculina, a praticar esportes ao ar livre, tomar banhos de mar, exibir bíceps musculosos a exemplo dos trabalhadores do porto e bronzear a pele.³²⁶

Mas não foram apenas os praianos os agraciados pelo poder público. Bairros próximos àqueles, como Laranjeiras, Jardim Botânico, Gávea e Lagoa, anteriormente ligados à atividades fabris e dotados de vilas operárias, também tiveram garantido o seu quinhão de embelezamento. Esses bairros viram suas indústrias lotearem seus terrenos e, quando não falirem, mudarem-se para os subúrbios da Leopoldina, com a definição pioneira de uma zona industrial na cidade através do decreto-lei 6000/37, que dela excluía tanto a Zona Sul como a Norte, e a abertura do trecho inicial da Avenida Brasil.³²⁷

Por outro lado, as favelas acompanhavam, em número e tamanho, esse "crescimento tentacular" da cidade,³²⁸ o que denunciava a perversa contraface da modernização. Perseguidos pela febre saneadora e alijados de suas moradias desde os primeiros anos da República, coube aos mais pobres instalarem-se, de forma ilegal, em áreas ainda não ocupadas, fosse porque apresentavam dificuldades de acesso ou simplesmente porque eram objetos de especulação. Sendo assim, a prática de assentar barracos em morros íngremes, em mangues ou às margens de rios facilmente inundáveis, onde as condições de vida em nada remetiam às dos cartões-postais da cidade, não era bem uma novidade, como salienta Maurício de Abreu. Contudo, o processo de favelização ao qual se assistiu na década de 1940 jamais tinha sido visto na cidade até então, devido à descentralização dos postos de trabalho nas próprias indústrias ou no setor de comércio e serviços os mais variados, conjugado ao encarecimento do solo urbano na região central e nas Zonas Sul e Norte.³²⁹

³²⁵ ABREU, Maurício de Almeida. *Evolução Urbana no Rio de Janeiro*. 4 ed. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2013.

³²⁶ ARAÚJO, Rosa Maria de. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro Republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

³²⁷ ABREU, Maurício de Souza. Op. Cit.

³²⁸ Ibid.

³²⁹ Ibid., p. 94-95.

Portanto, quando Marques Rebelo se lançou como escritor, a fisionomia do Rio de Janeiro conservava apenas alguns poucos traços daquela cidade da virada do século XIX para o XX. Em pouco mais de trinta anos, as transformações foram tantas e tão enérgicas, que praticamente nada sobrara de pé. Nesse sentido, ao contrário dos literatos que disputaram com seu discurso a imagem da cidade ao mesmo tempo em que experimentavam a tensão que envolvia sua destruição e (re)construção sob o signo da capital moderna, Rebelo chegou atrasado nesse processo. Ainda que ele tenha testemunhado, já atuando como escritor, a monumental reforma da administração Dodsworth nos anos que coincidiram com o Estado Novo, essa não mudou em essência o sentido nem o efeito do que havia sido feito anteriormente, antes pelo contrário, reafirmou-os. A cidade ideal se impusera a cidade real como um módulo, "para o qual", nas palavras de Giulio C. Argan, "sempre é possível encontrar múltiplos ou submúltiplos que modifiquem a sua medida, mas não a sua substância".³³⁰

Desse modo, ao olhar para a mesma cidade, Rebelo tinha já diante de si outra cidade, cujos contornos eram tão inéditos quanto borrados e imprecisos, e para a qual as "instruções para a utilização", elaboradas por toda uma tradição literária anterior, haviam se tornado pouco úteis, senão antiquadas.³³¹ Diante de tal quadro, a tarefa a que se propôs foi a de tentar tecer novamente o fio perdido, o elo, enfim, de ligação e continuidade entre o presente e o passado de um Rio inscrito apenas nos recônditos da memória. É como se ele quisesse evocar, numa espécie de corrida contra o tempo, os deuses próprios de sua cidade, capazes de preservar seu espírito original, como na perspectiva exposta por Ítalo Calvino:

Toda cidade tem um 'programa próprio', implícito, que deve saber reencontrar toda vez que o perder de vista, sob o risco de extinção. Os antigos representavam o espírito da cidade, com aquele tanto de vago e aquele tanto de preciso que essa operação implica, evocando os deuses que presidiram sua fundação: nomes que equivaliam a personificações de posturas vitais do comportamento humano e que tinham de garantir a vocação profunda da cidade, ou então personificações de elementos ambientais, um curso d'água, uma estrutura do solo, um tipo de vegetação, que tinham de garantir sua persistência como imagem mediante todas as transformações seguintes, como forma estética mas também como emblema de sociedade ideal. Uma cidade pode passar por catástrofes e anacronismos, ver

³³⁰ ARGAN, Giulio Carlo. "Cidade Ideal e Cidade Real". In: *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.74.

³³¹ CALVINO, Ítalo. "Os deuses da cidade". In: *Assunto Encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.34.

estirpes diferentes sucedendo-se em suas casas, ver suas casas mudarem cada pedra, mas deve, no momento certo, reencontrar os próprios deuses.³³²

Pois então, para Rebelo, aquele era o momento de fazê-lo. Talvez isso fique mais evidente nas crônicas que escreveu já em finais de década de 1960 e início da de 1970, a grande maioria das quais apenas recentemente publicadas em livro, sobre os bairros do Rio de Janeiro e suas histórias.³³³ Nelas, como se verá, Rebelo se aproxima um pouco mais da cidade real do que em seus contos e romances. Voltarei a esse ponto mais adiante. Por ora, cabe apenas adiantar que o cronista revela uma leve tensão entre aquela que seria a sua cidade ideal, onde a modernização técnica deveria servir à integração espacial, ao respeito pelo passado da urbe e aos seus habitantes comuns, e a cidade real, descaracterizada em sua singularidade pelas sucessivas ondas de reformas urbanas superficiais. No espaço do desencontro entre uma e outra, a única imagem urbana possível para Rebelo é a da fragmentação, onde cada parte conta um pouco a trajetória de um Rio interrompido em seu curso, em seu devir histórico, pela "Fúria Urbanística", nome dado por Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira a uma anotação de Eduardo de 19 de maio de 1944, em *A Guerra Está em Nós*, publicada como crônica em antologia organizada pelos próprios poetas em homenagem ao quadricentenário de fundação do Rio de Janeiro.³³⁴

Na crônica-anotação em questão, Rebelo aproxima-se da cidade real para apontar o apagar da memória e da identidade dos sujeitos e grupos sociais que nela e com ela se urdiam. Vistas sob esse ângulo, as reformas urbanas viram sinônimo de vandalismo, destruição vã que pouco correspondia às necessidades da cidade, comprometida que estava com a especulação, com os interesses do capital e com a promoção da imagem de cidade-capital do Rio de Janeiro.

O mote do cronista nesse caso é a Avenida Presidente Vargas, que eliminou do mapa da cidade antigas igrejas, cujo valor para ele era mais histórico e artístico que religioso, como a da Imaculada Conceição, de São Domingos, de São Pedro Apóstolo, "redondinha, com paredes largas de dois metros, argamassadas a óleo de baleia", e a do Bom Jesus do Calvário, "duas vezes secular e que muito aparece

³³² Ibid., p. 337.

³³³ GOMES, Renato Cordeiro. "Marques Rebelo: cronista de uma cidade". In: REBELO, Marques. São Paulo: Global, 2004.

³³⁴ A antologia chama-se *Rio de Janeiro em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964. p. 414.

nas *Memórias de um sargento de milícias*". Isso, queixa-se, sem que "os católicos [reclamassem] muito, nem a Cúria, eles crentes de que se tratava de progresso, véu para tanto descalabro, ela satisfeita com os bagarotes das desapropriações, no fundo, um dez réis de mel coado."³³⁵

A nova avenida, aliás, cuja comparação com a agora antiga era inevitável, foi algumas vezes objeto dos comentários Eduardo, que não poupava os duvidosos propósitos do prefeito Henrique Dodsworth, como na anotação de 1º de fevereiro de 1941, ano em que começou a ser construída a via:

o prefeitóide está entusiasmado - será monumental, duas vezes mais larga do que a Avenida Rio Branco, não sei quantos quilômetros de comprimento! Para rasgá-la desaparecerá uma porção de ruas estreitas, com os seus sobradinhos coloniais, casas que, como dizia Machado, poderiam não ser belas, mas eram velhas [...].³³⁶

Por outro lado, Rebelo tinha consciência de que a Vargas, ao contrário daquela que se tornara a metonímia da *Regeneração*, não representava, em si mesma, o vetor que dava cabo da história da cidade, da cidade de Manuel Antônio de Almeida e Machado de Assis, ainda que seus estragos fossem notórios. Se voltarmos ao início da crônica, veremos que ele a inicia com a frase "[p]ara que passasse - *é um exemplo* - a grandiosa Avenida Presidente Vargas [...]", isto é, o que o incomodava não era tanto aquela obra especificamente, mas a "fúria urbanística", a "transformação grosseira", enfim, que a comandava desde Pereira Passos e que frequentemente voltava-se a um só tempo contra si mesma, arrasando o que há pouco ela mesma havia construído, e contra a memória afetiva do próprio cronista:

E, para abrir mais uma ou duas pistas na praia de Botafogo, vias de acesso ao vertiginoso progresso de Copacabana, desaparecerá também o Pavilhão Mourisco, construção do Prefeito Passos, e que no princípio do século foi ponto de reunião da gente elegante, da gente *smart*, da gente do *fiveo'clock* [...]. Não terão muito o que derrubar, já está caindo de podre. E como era reluzente, brilhante, de escamas azuis, prateadas e vermelhas como um peixe chinês! Vejo-o na plenitude de coisa nova brotar na nossa frente como um sonho oriental, misterioso e proibido, nos inesperados passeios de automóvel de tio Gastão!³³⁷

³³⁵REBELO, Marques. Fúria Urbanística. In: **Melhores Crônicas**. Seleção e prefácio Renato CordeiroGomes. São Paulo: Global, 2004.p. 23

³³⁶REBELO, Marques. *A Mudança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 389.

³³⁷ *Ibid.*, p 390.

A experiência urbana na crônica rebeliana está assim entrelaçada à sensação de não pertencimento, de perda da memória da cidade e, por conseguinte, da coletividade que a envolve. De acordo com Maurice Halbwachs, a memória coletiva é inimaginável sem a sua dimensão espacial, sem a qual as ações dos grupos sociais não podem se traduzir, de modo que, se nossas impressões mudam e se superpõem, e em nosso espírito nada permanece, somente é possível relacionar-se com o passado caso ele se conserve de alguma maneira no meio material que nos cerca. Em outras palavras, a sensação de estabilidade e orientação no meio urbano é tanto mais persistente quanto for a capacidade dos sujeitos em preservar as formas da urbe que se superpõem ao longo dos séculos:

[...] se as pedras se deixam transportar, não é tão fácil modificar as relações que são estabelecidas entre as pedras e os homens. [...] Eliminaí agora, eliminaí parcialmente ou modificaí em sua direção, sua orientação, sua forma, seu aspecto, essas casas, essas ruas, essas passagens, ou mudai somente o lugar que ocupam um em relação ao outro. As pedras e os materiais não vos resistirão. Mas os grupos resistirão, e, deles, é com a própria resistência, senão das pedras, pelo menos de seus antigos arranjos nas quais vos esbarreis.³³⁸

Mas, diante da ameaça representada pela expansão da urbe, Rebelo está só. E, justamente por estar só, não se sente capaz de oferecer resistência ao transporte das pedras que conformam sua própria orientação na cidade.³³⁹ Nada estava a salvo, mas a ele restava apenas lamentar:

Não adianta reclamar contra a transformação grosseira e desnecessária da fisionomia da cidade - da nossa cidade -, os poderes são surdos pensando que são sábios. Fomos de passo triste para as ruínas como quem visita um morto. Fomos sozinhos.³⁴⁰

Em crônica intitulada *A expansão não pára*, a história da cidade é interpelada pela ficção, à luz da qual Rebelo (re)liga as cidades que, como ilhas, foram se afastando do continente ao longo do tempo e que, no entanto, ainda atendiam pelo mesmo nome de Rio de Janeiro. Assim, se originalmente o Morro do Castelo, onde se estabeleceu, em 1567, o primeiro núcleo colonizador depois que os portugueses venceram a batalha contra franceses e tamoios, "era a cidade, que fortes muros cercavam", metáfora de um Rio original que, vencendo

³³⁸ HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.p. 137.

³³⁹ Ibid., p. 138.

³⁴⁰ REBELO, Marques. *A guerra está em nós*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.p. 425

obstáculos, "escorrega lá do alto" e conquista os terrenos baixos em seu entorno, com o passar dos séculos sua "fome de espaço" ganhou tamanha autonomia que se tornou um fim em si mesmo, não poupando sequer o próprio Castelo:

As gentes do Castelo conquistam a várzea, vencendo brejos, pântanos, mangues e lagoas - desdobramento muito bem calculado dos seus projetos expansionistas, que não parariam nem mesmo quando, três séculos mais tarde, o crescimento da cidade exigiria o arrasamento do próprio morro: as rochas e pedras, areia, saibro e cascalho que o formavam serviriam para o aterro de extensa região entre a Glória e a Praia de Santa Luzia e entre a Ponta do Calabouço e a Ilha de Villegaignon. Pode-se dizer, assim, que a exposição do Centenário, aberta em 1922 em espaço ganho ao mar, foi edificada sobre terra que o velho Mem de Sá pisou e talvez tenha ele aparecido em sonho ao prefeito Carlos Sampaio para induzi-lo ao sacrifício do morro como um grande negócio territorial para sua paróquia. Ia-se o morro, mas a área de sua base abria-se numa esplanada de 200 mil metros quadrados e a superfície que o aterro roubou ao mar andou por perto dos 600 mil metros quadrados.

Desconfio que ainda foi artimanha de Mem de Sá a luminosa idéia que nasceu na cabeça do carioca Henriquinho, que foi prefeito na década de 1940.³⁴¹

O tempo histórico é desconstruído pelo cronista e dá lugar a um tempo próprio da expansão da cidade, cujo motor é o progresso, que dirige a urbe a um futuro que contem em si um trágico desfecho. A expansão ganha autonomia e leva consigo todo o rastro de passado, produzindo novos efeitos que escapam aos seus agentes. Sintomaticamente, na terra em que o velho Mem de Sá pisou, ergueu-se um monumento ao Barão do Rio Branco, metáfora da dilatação dos limites territoriais do país:

O fato é que o barão do Rio Branco, feito monumento, assumiu o comando do novo Castelo. Do alto do seu obelisco, tem o olho expansionista esgulando à direita rumo ao que resta da Rua São José e do que já não resta da Rua Misericórdia, e aí já plantou gigantesco mastodonte de concreto para apascentar automóveis e significativamente instalou ao lado a Justiça, como para garantir a proteção da toga aos seus planos futuros. Para a esquerda, o barão soslaia na direção da vetusta Santa Casa da Misericórdia - e porque conheço aquele implacável dilatador de limites, temo pela sorte da secular estrutura [...]³⁴²

Temos assim que Rebelo parece assumir a perspectiva rousseuniana de que a decadência é inerente e proporcional ao progresso e que, portanto, quanto maior

³⁴¹REBELO, Marques. A expansão não pára. In: *Melhores Crônicas*. Seleção e prefácio Renato CordeiroGomes. São Paulo: Global, 2004. p. 25-26.

³⁴²Ibid., p. 26-27.

o progresso maior a capacidade humana de realizar catástrofes.³⁴³ Quer-se dizer, a decadência da cidade parece constituir o efeito inevitável de seu progresso, do mesmo modo que a história de algumas de suas personagens, como Leniza, de *A Estrela Sobee*, da qual falarei mais adiante, que decai moralmente ao mesmo tempo em que progride do ponto de vista burguês. Sendo assim, o risco é sempre latente, posto que os impactos negativos das intervenções urbanas são inexoráveis, e nem mesmo o planejamento é capaz de amenizá-los, porquanto também ele sofre com o impiedoso avanço da modernização, que gera novas demandas não previstas anteriormente. Desse modo, Rebelo termina a crônica com um sarcástico recado aos urbanistas, que haviam tomado a dianteira junto às administrações municipais no processo de urbanização da Zona Oeste da cidade: "Mestre Lúcio Costa mesmo que se cuide: se não abrir os olhos, seu plano de urbanização da Barra e Jacarepaguá [...] pode vir a se transformar em mais uma etapa do avanço do Castelo sobre o território da Guanabara. Ninguém segura o barão".³⁴⁴

Em meio ao vazio deixado entre o passado e o presente, Rebelo chama atenção para a transformação do Castelo em aterro, isto é, da cidade em simulacro.³⁴⁵ Ao transportá-la simbolicamente para o antigo morro, que já havia deixado de existir, ele põe em evidência a "artimanha" dos prefeitos Carlos Sampaio, que o sacrificou, e Henrique Dodsworth, que, completando-lhe a obra, urbanizou a região que deu origem a Esplanada, eliminando de vez a figura do próprio Mem de Sá e, com ela, a historicidade da cidade em nome de "um grande negócio". Nesse sentido, Rebelo confere presença às ausências, isto é, mostra aquilo que já não está mais. Se a crônica dota de realidade a cidade ideal ao nomear seus lugares e pessoas, o estratagema de Rebelo consiste então em estabelecer um jogo com o discurso urbanístico-mercadológico onde os restos deixados por esse são recolhidos e rearticulados como memória, como um "antimuseu", portanto, na medida em que, disperso, não é localizável senão enquanto relato de lugar.³⁴⁶

³⁴³Cf. KOSELLECK, Reinhart. "Progress" and "Decline": an appendix to the history of two concepts". In: *The practice of conceptual history: timing history, spacing concepts*. California: Stanford University Press, 2002.

³⁴⁴REBELO, Marques. A expansão não pára. In: *Melhores Crônicas*. Seleção e prefácio Renato CordeiroGomes. São Paulo: Global, 2004.,p. 27.

³⁴⁵ GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008. p.105.

³⁴⁶ CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano.1 Artes do fazer*. 21 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p.175.

O contraponto à figura do barão do Rio Branco bem que poderia ser a de outro barão, o de Drummond, "homem dinâmico, cheio de ideias", que, arrematando as terras da antiga Fazenda do Macaco, fundou no ano de 1873 o bairro de Vila Isabel. A Vila, lembra Rebelo, foi assim o primeiro bairro planejado da cidade, nascido sob o risco urbanístico elaborado pela Companhia Arquitetônica, e que tinha como espinha dorsal o Bulevar 28 de Setembro - "à moda dos que Hausmann celebrizou ao renovar Paris"³⁴⁷ -, aberto, antes mesmo da Avenida Rio Branco, em homenagem à data de promulgação da Lei do Ventre Livre (1871).

Com efeito, a façanha de Drummond, o barão, pode ser encarada como um pretexto para Rebelo mostrar que, para ele, as exigências de modernização podiam estar em sintonia com a cultura e a história da cidade, na medida em que não tinha como lastro apenas os interesses privados, mas o desenvolvimento mesmo daquela localidade, pois o próprio barão também fundou a companhia de bondes que servia sua gente e o Zoológico para sua diversão, onde mais tarde surgiria o famoso e controverso jogo do bicho. Ali coexistiriam em "harmonia e serenidade" igrejas, indústrias, vilas operárias e escolas públicas, coexistência que engendrava "o aspecto de tranqüila arrumação" que inspiraria o bairro.

Porém, para além disso, o que me parece estar em jogo aqui é a possibilidade de sobrevivência subjetiva do próprio autor em meio a urbe que lhe escapava das mãos. Nascido em Vila Isabel, Rebelo subtrai a história do bairro à figura homogeneizante da Cidade, abrindo clareiras no discurso da ordem e reabilitando-o como um espaço habitável antes de mais nada para si mesmo enquanto sujeito. É como se, ao tecer uma história para o bairro, o seu bairro, Rebelo assumisse a função de (re)nomeá-lo, ou seja, de defendê-lo junto à normatização funcionalista, lembrando para isso de seus "fantasmas (mortos supostamente desaparecidos) que ainda perambulam, escondidos nos gestos e nos corpos que caminham".³⁴⁸

Com isso, importa perceber que Rebelo vale-se da nostalgia e do lirismo como saída contra a maré expansionista que havia tomado a cidade de assalto. Por mais que em alguns momentos ele ensaie dissecar a presunção de verdade do

³⁴⁷ REBELO, Marques. *Melhores Crônicas*. Seleção e prefácio Renato CordeiroGomes. São Paulo: Global, 2004.p.29.

³⁴⁸ CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano.1 Artes do fazer*. 21 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.172.

discurso do poder, de sua parte não há propriamente uma intenção de ir a fundo e explicar os mecanismos através dos quais a urbe havia se transformado, e nem de trazer para sua narrativa uma experiência de choque ou denúncia, por mais que dela se possa apreender uma leve tensão em relação ao que a cidade poderia ter sido mas não foi. Do mesmo modo, não há síntese ou definição. Sua cidade ideal não é cena nem obscena, ou seja, não é a capital remodelada nem o que ficou a margem dela, mas um espaço simbólico feito a partir de uma geografia poética que paira por sobre a geografia da cidade propriamente dita.

O resultado são bricolagens articuladas por lacunas,³⁴⁹ ou por seu espelho irreversivelmente partido. Assim, os deuses da Lapa, bairro boêmio frequentado por artistas e intelectuais, são invocados para que "para que não desapareça de todo sob o risco da picareta da urbanização".³⁵⁰ Já o bairro de Santa Teresa é visto como bucólico pelo cronista, que lhe dá o título de "paraíso carioca", clichê que alude à "vida [que] corre serena" e às "velhas árvores [...] [que] espalham sombras amigas e se constituem em escudo imbatível à indesejável ascensão da coluna termométrica", e cuja singular topografia permitiria a seus habitantes ficarem "longe do barulho e da poluição que reinam cá em baixo", mas que, por interesses particulares, correm o risco de serem diminuídas suas opções de transporte para subir e descer suas ladeiras: "os remediados terão que entrar [...] para a aristocrática classe dos ricos donos de automóveis, e os pobres, da classe média para baixo, deverão enfrentar a dura e cansativa realidade das subidas e descidas pelos acessos íngremes".³⁵¹

Bucólicos e paradisíacos também são representados o morro de Mangueira, que além de acordar bem cedo com o apito do trem, e das fábricas, para fornecer à cidade um sem número de braços para os trabalhos mais diversos, também a recobre com o lirismo dos seus sambas e o brilho no desfile da Presidente Vargas,³⁵² Cosme Velho, que assiste ao início do processo de favelização - "A cem metros do edifício havia, em janeiro, um barraco escondido na clareira. Agora são três" -,³⁵³ e Jacarepaguá, espécie de Éden às vésperas do pecado original. E, como não havia remédio capaz de conter seu prognóstico pessimista,

³⁴⁹ Ibid., p. 174.

³⁵⁰ REBELO, Marques. *Melhores Crônicas*. Seleção e prefácio Renato CordeiroGomes. São Paulo: Global, 2004.p. 38

³⁵¹ Ibid., p.39-40.

³⁵² Ibid., p. 44-45.

³⁵³ Ibid.,p. 53.

para que a "extensa zona da minha querida terra carioca" não se tornasse tão somente "mais um prolongamento da densa floresta de cimento e concreto protendido, túneis, viadutos, elevados e passarelas, conjuntos habitacionais, torres altas e cilíndricas",³⁵⁴ só restava ao cronista tentar fazer com que o urbanista se apiedasse daquele último recanto virgem da cidade:

Compreendo e aceito as intenções e os projetos do competente urbanista que, com tremenda persistência, tanto tem feito para dar ao Rio de Janeiro as dimensões duma verdadeira e atualizada metrópole. [...] Só lhe peço, porém, que subordine o avanço dos cimentos à preservação dos verdes que, nesses tempos que correm, de ares e espíritos tão poluídos, são a trincheira última do homem em sua luta desesperada para resistir aos terríveis impactos do cotidiano.³⁵⁵

Enquanto o Méier guarda a memória dos passos de Lima Barreto e do espírito empreendedor dos Jesuítas, o que lhe conferiu, segundo Rebelo, o posto de "rainha" e depois de "capital" do subúrbio carioca,³⁵⁶ o bairro de São Cristóvão, que perdera com a passagem da Monarquia para a República sua aura aristocrática e com ela sua antiga centralidade política, social e cultural, principalmente com a chegada das indústrias e do grande comércio às suas ruas, ainda guardava dos tempos de outrora um "gigantesco tamarindeiro" que teria sido plantado pelo imperador D. Pedro II em pessoa. Mas o monumento, meio histórico, meio natural, mal conseguia se defender do "ataque de ônibus e automóveis que, com bólidos envenenados, despencam do Largo da Cancela em sucessivos escalões, a grossa maioria de orgulhosa fabricação nacional".³⁵⁷ E mesmo Copacabana, o antigo areal de Sacopenapã que crescera vertiginosamente na primeira metade do século XX "por imposição do desenvolvimento da cidade", e onde a maior parte de seus habitantes vivem "confinados em pequenos apartamentos, escuros ou sem ar", num "tipo de regime penitenciário tão desumano quanto o adotado nas prisões", clamava, na perspectiva rebeliana, para ser "imunizada contra a presença predatória do homem", pois "[a]final, tudo deve ser feito para que se preserve a beleza natural de um bairro que, até certo ponto, é o cartão de visitas com que a cidade se fez conhecida e invejada no resto do mundo".³⁵⁸

³⁵⁴Ibid., p.49-51.

³⁵⁵Ibid., p. 50-51.

³⁵⁶Ibid., p.46-48.

³⁵⁷ Ibid., p. 42-43.

³⁵⁸ Ibid., p.55-56

Frágeis diante das iminentes investidas do espectro do barão do Rio Branco, os bairros de Rebelo tornam-se cada qual uma "autoridade local", espécie de brecha no sistema que satura o significado dos lugares para reduzi-lo a ponto de os tornar "irrespiráveis".³⁵⁹ Com seus fantasmas (re)animados, o Rio passa a ser "uma cidade com muitas cidades dentro",³⁶⁰ única legibilidade possível a Rebelo. Encontrar-se a si mesmo em meio àquele todo homogêneo em que se transformara a cidade era, para Rebelo, como procurar agulha no palheiro: "Que palheiro era este meu Rio para tanta agulha que coseu minha túnica de mil cores e tecidos?", se perguntava Eduardo enquanto caminhava a esmo pelas ruas de São Cristóvão, para ele tão mudado que quase já não mais reconhecia como seu.³⁶¹ E, no entanto, era preciso procurá-las para com elas remendar-se.

Mas essa procura de si na cidade, que aparece relativamente madura nas crônicas rebelianas, já ocupava um papel importante também em seus contos e romances, nos quais surge uma outra cidade ideal. A um só tempo menos ligado à cidade real e ao ideal de cidade apresentado pelo discurso da ordem, esse outro Rio de Janeiro de Marques Rebelo será apresentado em seu aspecto movediço a partir das práticas de suas personagens, a maioria das quais habitante de lugares fronteiriços, sobretudo, mas não exclusivamente, nos subúrbios. É como se essas personagens para lá tivessem sido removidas juntamente com as muitas pedras que outrora teriam conformado a urbe carioca, a exemplo da hipótese implícita na anotação de Eduardo de 25 de março de 1942, a saber: a de que sempre haveria uma compensação para as perdas que as exigências de modernização impõem à urbe, de modo que nada desaparece tão completamente que não possa ser encontrado alhures, ou seja, com o passar do tempo, o passado, ou pelo menos parte dele, muda de lugar:

A rua Conde de Bonfim era uma das mais cariocas do Rio - cadeiras nas calçadas, fachadas de platibanda, jardins discretos - o doce mau gosto! - e meninas namoradeiras, madressilvas, magnólias, bolas de vidro nas varandas, sono às nove horas.

Hoje é apenas um caminho de ônibus e bondes, ônibus que descem e sobem espocando fumaça venenosa, bondes que vão para a Muda meio vazios, ou para o Alto da Boa Vista, carregados de visitantes para a Cascatinha. Mas há uma compensação. Felizmente que há. É que as ruas que desapareceram assim não vão

³⁵⁹ CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano.1 Artes do fazer*. 21 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.p. 173.

³⁶⁰ GOMES, Renato Cordeiro. Op. Cit. p. 126.

³⁶¹ REBELO, Marques. *O Trapicheiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 300.

embora totalmente. Mudam-se para outras ruas, algumas ruas suburbanas. A rua Dias da Cruz, por exemplo - e Mimi me esperava no portão - é hoje o que era a rua Conde de Bonfim há vinte anos passados.³⁶²

E é em busca dessa pretensa compensação que Rebelo dirige sua imaginação para os subúrbios do Rio de Janeiro e sua gente.

4.3. A vista para o arrabalde

Em sua revisão do “pré-modernismo” no Brasil, Flora Süssekind demonstrou que, diante do novo e imperativo horizonte técnico que despontava como o futuro para os homens das letras, muitos literatos adotaram em suas obras um deslocamento espaço-temporal que lhes servia de porto seguro, de tal maneira que, na lírica desse tempo, proliferaram as “janelas para o passado”.³⁶³

Num certo sentido, em sua ficção Marques Rebelo procede da mesma forma com relação à cidade. Em sua avaliação dos contos de *Três Caminhos*, Agrippino Grieco já havia notado essa semelhança: “O Sr. Marques Rebelo vê todos os arrabaldes do Rio. O arrabalde é sua Grécia. [...] *abre ele uma janela para o Rio de uns quinze ou vinte anos passados*”.³⁶⁴ De fato, a imagem é bastante apropriada, pois Rebelo não apenas assume um ponto de vista mais ou menos distanciado daquilo que procura narrar, como se literalmente observasse toda uma cidade imaginária de sua janela, mas também olha para a vida nos arrabaldes do Rio como se assim pudesse se aproximar de seu passado, onde repousaria sua autenticidade. Rebelo evita extremos também aqui: dá as costas para a Zona Sul, com todo o seu turbilhão de novidades, mas também para as favelas, com toda a sua pobreza, e volta suas atenções para a pacatez dos subúrbios que se formavam numa Zona Norte idealizada, dando vida a discretos personagens cujos hábitos encarnariam os de uma cidade supostamente mais harmônica, que não obstante ia deixando de existir.

A princípio, há em seus textos uma dualidade que vinca a cidade numa dimensão moderna, entendida como superficial, e noutra tradicional, ou mesmo

³⁶² REBELO, Marques. *A guerra está em nós*. p. 70.

³⁶³ SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 123

³⁶⁴ GRIECO, Agrippino. *Sobre Três Caminhos*. *Jornal do Brasil*, 10 de dezembro de 1933. [grifos meus] RBL. p. 174.

conservadora, entendida como genuína. De modo geral, essa dualidade fica apenas subtendida, pois o que mais lhe importa é agarrar-se ao ingênuo universo da última, a verdadeira, em sua perspectiva. De acordo com Renato Cordeiro Gomes, essa paisagem moral, ligada especialmente à Zona Norte, é preenchida por "personagens que a paisagem urbana rejeita ou devora".³⁶⁵ Nesse sentido, para além de uma simples localidade, os subúrbios da Zona Norte constituem para ele uma metáfora desse Rio que, ou resistiu à modernização, ou de alguma forma surgiu como seu efeito colateral. Encantado, Engenho de Dentro, Méier, Andaraí, Rio Comprido, e tantos outros, e mesmo alguns bairros do Centro, mormente os da região portuária, como Saúde e Gamboa, isolados que ficaram do restante da cidade, ainda quando identificados pelo nome, ao contrário do que ocorre nas crônicas, funcionam aqui apenas como passagem para adentrar uma espécie de cultura comum que os caracteriza e diferencia dos bairros em sintonia com a vida burguesa da Zona Sul.

O subúrbio da cidade real é assim subsumido, pois a paisagem suburbana é quase sempre dispensada em favor dos sujeitos que nela figuram, pois como explica Eduardo: "A paisagem, como paisagem, não me toca muito. [...] Paisagem é cenário. Tem que ter gente movimentando-se na sua frente. Que importância tem um maravilhoso cenário vazio?".³⁶⁶ Por isso, quando são descritas podem muito bem servir para qualquer um daqueles bairros, pois o motivo que os marca é o da tranquilidade, garantida pela distancia do burburinho da multidão, das buzinas e da fumaça dos automóveis, ou seja, da vida nervosa da metrópole.

O subúrbio rebeliano é idealizado a tal ponto que temos constantemente a impressão de que suas personagens estão em perfeita harmonia com a natureza que as envolve. Assim, o relógio, que dita o ritmo da vida moderna nas grandes cidades, atua apenas discretamente nas rotinas de Seu Martins, que tem na esposa seu autêntico despertador: "- Levanta, homem, que já está na hora!", e Seu Alfredo, que "é funcionário público, só entra às onze na repartição, de maneira que tem tempo de sobra".³⁶⁷ A maioria, no entanto, orienta-se mesmo pelo tempo da natureza, como Seu Azevedo, "vizinho, um bom homem, de tardinha, palito nos dentes e paletó de pijama listrado, vinha com Lúcia e a Ninita, as pequenas,

³⁶⁵ GOMES, Renato Cordeiro. Op. Cit. p. 133.

³⁶⁶ REBELO, Marques. *O Trapicheiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 489.

³⁶⁷ IDEM. "Cenas da vida carioca". In: *Stela me abriu a porta. Contos Reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.p. 339

gozar a fresca - digam lá o que disserem, não há como os subúrbios para uma boa fresca! [...]"³⁶⁸.

Da mesma forma que os bairros, as personagens que os habitam também são genéricos, de modo que sua individualidade é inseparável de suas características e hábitos exteriores, descritos não de forma exaustiva, mas nos detalhes fundamentais, como gírias, lugares que frequentam, modos de vestir, alimentos que consomem, marca do cigarro que fumam, grau de escolaridade, etc. Além de amenos, seus dramas são praticamente os mesmos, e seguem de perto o fluxo biológico da vida, dentre os quais destaca-se o papel ocupado pelo casamento e pela morte. Disso decorre que, enquanto a rua conforma os hábitos na cidade modernizada, a casa o faz nessa pacata cidade suburbana, onde a individualidade das personagens é subsumida pelos laços comunitários que a envolvem, como a vizinhança e, principalmente, a família, o que pode ser notado pela recorrente utilização dos pronomes de tratamento "Seu" e "Dona".

Família essa que praticamente desconhece a rua como espaço de lazer moderno. O único divertimento público de Dona Quinota, por exemplo, empregada e mãe de três filhos - "Élcio, Élcia e Elcina, respectivamente quinze, quatorze e treze anos, o que atesta bem a força do marido e dá ideia o que seria depois de dez anos de casada, se depois de Elcina não tomasse as devidas precauções"-, era o carnaval, que brincava junto da família e onde gastava as economias do ano inteiro: "Não faz mal. Não fazia não. A vida era aquilo mesmo: três dias - falava; Mas pensava: por ano". O restante dos dias, era só trabalho:

Não ia à cidade passear, as suas compras eram em regra feitas pelo marido, precisava que a fita fosse muito falada para ela se abalar até o cinema do bairro, onde cochilava a bom cochilar; contavam os domingos em que ia à missa, não fazia visitas, nem recebia.³⁶⁹

São poucas as personagens rebelianas que assimilam os modernos códigos urbanos e extrapolam os limites do subúrbio e da vigilância familiar para se lançarem a outra cidade, superficial, representada pelo eixo Centro-Zona Sul. Via de regra, essas personagens são jovens mulheres que possuem algum grau de sedução e dissimulação e, por isso mesmo, representam certa ameaça aos

³⁶⁸ IDEM. "Na Rua Dona Emerenciana". In: *Contos Reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.p. 57.

³⁶⁹ Ibid., p. 128.

tradicionais valores morais com os quais elas mesmas foram educadas. Consoante com sua pouca idade, a rua para elas é abrigo para seus encontros e para o flerte, é o espaço onde podem exercer sua individualidade sem qualquer resquício de culpa, e ainda com a vantagem do anonimato, ou seja, sem o constrangimento suburbano:

O telefone de que se utilizam é o da farmácia, pertinho, e Madalena é a filha mais velha, louca por cinema. Está na casa da madrinha, em Copacabana, sob o pretexto de tomar banhos de mar, porque está muito anêmica, precisando de sol, mas na verdade para ficar livre dos velhos, andar quase nua, flertar à grande, tomar sorvetes, dançar, fumar, e fazer outras coisas chiques. Os dois pensam, mas não dizem - ingrata!³⁷⁰

Em *Marafa*, Zuleica deixava sua amiga Sussuca escandalizada, e ao mesmo tempo com ciúmes e um quê de inveja não confessada, ao confidenciar-lhe, contando certa vantagem por isso, os flertes e os efêmeros namoros em meio a passeios com rapazes que acabara de conhecer: "Você não tem juízo, Zuleica! Nem um pinga! Um dia sai-se mal...; - Mal? Ótimo! Ah, ah, ah! Que rapaz, Sussuca! Que boca! Que dentes! Que perfil! Não te conto nada. Fizemos quase tudo!".³⁷¹ Em alguns momentos, Márcia, dezoito anos, sente-se indecisa quanto a vida de flertes que levava. Enquanto descansa na rede, pensa nos namorados e, sobretudo, no casamento de uma de suas amigas. Mas afinal, não resiste. Ao levantar para almoçar, passa pela janela para espiar a rua, que, para ela, é a cidade, e a cidade é seu vício:

Mas antes de entrar dá uma espiada lá para baixo, para a rua, como um vício a que não pode fugir. Um homem de blusão, outro homem, duas crianças e um cachorro atrás deles, muito alegre, de rabinho torcido, o fusca verdinho do major Jurandir falhando - devia ser do carburador; andava de azar o bonitão -, em vinte dias, duas batidas! Dá um suspiro:
- Matusquela que eu sou!³⁷²

Vício e virtude, progresso e decadência, fragmentação e unidade, indivíduo e comunidade, presente e passado, Zona Sul e Zona Norte. Sobre essas dualidades repousa o pano de fundo onde se desenrolam as tramas urbanas de Marques Rebelo. Mas entre elas não existe propriamente uma tensão, até mesmo porque Rebelo evita concentrar-se na oposição de seus pólos. Ao contrário do que sucede

³⁷⁰ Ibid., p. 348.

³⁷¹ REBELO, Marques. *Marafa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 59.

³⁷² IDEM. *Contos Reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. 332-333.

em suas crônicas, aqui a cidade real praticamente não aparece. Aqui, o seu Rio de Janeiro não é a conflituosa e inegociável "cidade partida",³⁷³ mas o que de fluido e informe acontece entre elas.

A cidade é assim construída por uma espécie de poética do ir e vir, em que Rebelo acompanha os sonhos mais íntimos de suas personagens enquanto elas se deslocam de um lugar para o outro, especialmente em seu trajeto da casa para o trabalho e vice-versa. Nota-se, assim, a importância que os bondes desempenham nessa narrativa urbana rebeliana. Principal meio de transporte da cidade até pelo menos até a década de 1940, quando os automóveis particulares e os ônibus começam efetivamente a ganhar as ruas, é através do bonde que podemos ter uma noção de como se desenhavam os circuitos cotidianos de boa parte das personagens rebelianas.

A jovem Clarete, moça suburbana, trabalhava numa Cia Telefônica em Botafogo. Saía cedo de casa todos os dias, pois tinha que chegar inapelavelmente às 8:30. Para isso, depois de descer extensa ladeira, apanhava o bonde e nele ia pensando nos namoricos que tivera e nas histórias românticas das fitas do cinema, sem se dar muita conta do que se passava ao seu redor, fossem olhares paqueradores ou mesmo a aproximação de seu destino: "Praia de Botafogo. Meu Deus! Pendurou-se nervosamente na campainha, saltou e atravessou a rua sob o olhar perseguidor da rapaziada que ia no bonde".³⁷⁴ De fato, Clarete sabia aproveitar os momentos de folga para passear na Zona Sul, mas ao fim e ao cabo sua cidade era o bonde, ou melhor, começava no bonde, pois para ele se preparava e em torno dele exercia sua sedução:

Estudava poses até de esperar o bonde, virando e revirando a sombrinha. Cabelo sempre cortado pela última moda. Duas horas para o arranjo irrepreensível da toalete; não dava, do que ganhava, um tostão à mãe; gastava tudo em vestidos colantes que os seios pequeninos e duros furavam agressivamente, em chapéus e meias de seda, através das quais se desnudavam as suas pernas, irrequietas e sensuais.³⁷⁵

Os pontos dos bondes, aliás, ocupam um lugar especial nesse imaginário de Rebelo, cujos narradores frequentemente observam-no como um lugar de interseção entre o ir e vir mais ou menos apressado das personagens na cidade que

³⁷³ VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

³⁷⁴ REBELO, Marques. *Contos Reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.p. 112

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 114.

lhes eram conhecidas ou não: "É domingo. O homem, que espera o bonde para a cidade, já foi o meu padeiro"; "Aquele desconhecido é um imprudente saltando do bonde em movimento. Um segundo de incerteza e ele cairia sob as rodas velozes. Alguém choraria num outro canto da cidade ele nem pensa nisso".³⁷⁶

Rebello sugere algumas vezes que, na metrópole em que havia se transformado o Rio de Janeiro, o bonde poderia representar perfeitamente a pressa e a competição da cidade. É dessa maneira que ele encara o comportamento daqueles que, não obstante cansados pelo dia de intenso trabalho, se vêem na condição de brigar por um lugar, ainda que em pé, para retornarem às suas casas:

Ponto de parada de bonde, na cidade, às seis horas da tarde, constitui lugar de trancos, repelões, empurrões, pisadelas, safanões, numa completa e perfeita demonstração do nosso estranho mundo de competições. Quem vai lá, ou é naturalmente dado à disputas, ou terá que compreender e praticá-las para não ser passado para trás. Quem não empurra com deliberação e energia não conseguirá tomar o bonde, muito menos sentar-se nele.³⁷⁷

Mas, em meio a essa cena que remonta à tópica da cidade como selva, o narrador desvia o olhar para outra cena possível, e imagina um casal que se defende junto tanto da chuva, que caía pesada, quanto dos empurrões e pisadelas que levavam em consequência daquela humilhante competição. Depois de algumas tentativas, e a mesma cena se repetia em todas elas, surge afinal um bonde vazio, mas cuja linha, além de não ser a pretendida pelos namorados, era-lhes estranha. Não importava. Para o lírico narrador, o inédito destino, muito embora desconhecido, salva-os do embate e assegura-lhes assim certa dignidade, servindo de exemplo aos demais passageiros que continuavam esperando a sua chance:

A moça apertou-lhe o braço, falou baixinho, e quem poderia ouvir? Tomaram o veículo, sentaram-se juntos num aconchego sereno e lá se foram, enquanto alguns circunstanciais mais atentos ficaram seriamente meditando nas possíveis vantagens de se tomar um bonde errado.³⁷⁸

A meu ver, o que faz essas personagens deslocarem-se de um lugar para outro não é tanto a sua necessidade objetiva de ir e vir do trabalho, e sim a necessidade de Rebello em encontrar um desvio da cidade real que pudesse

³⁷⁶ Ibid., p. 65-70.

³⁷⁷ REBELLO, Marques. *Contos Reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977..p. 360.

³⁷⁸ Ibid., p. 361.

expressar o seu não pertencimento a ela. O "bonde errado" é a metáfora desse deslocamento dos sem-lugar e cumpre assim, num outro registro, a função de recusa a uma narrativa totalizante, substituída pela experiência urbana fragmentada que lhe é própria, como se cada história, aproximando-se mais da linguagem fotográfica do que da cinematográfica, representasse um possível recorte espaço-temporal da cidade a partir da perspectiva do seu autor.³⁷⁹

Ao embuste do panorama Rebelo prefere a cidade praticada no cotidiano de suas personagens, de modo que o seu Rio de Janeiro é sempre outro e múltiplo em relação a qualquer imagem identitária. Com efeito, ele explora o universo local da cidade, mas recusa-se a conformar uma cultura representativa do "ser carioca". E mesmo aos possíveis questionamentos sobre a legitimidade do Rio enquanto capital cultural da nação, vindos especialmente dos "verde-amarelos" de São Paulo que, desde a década de 1920, desqualificavam um suposto *wayoflifecarioca*, despojado, boêmio e avesso ao trabalho,³⁸⁰ Rebelo não poderia responder senão com a sua ironia característica:

- Nós temos o Jardim América, o Pacaembu, o edifício do Banco do Estado...
- Nós temos o Corcovado e o Pão-de-Açúcar.
- Mas o Corcovado e o Pão-de-Açúcar não foram feitos pela mão do homem.
- Sim, mas Deus é muito mais importante.³⁸¹

A cidade de Rebelo escapa à qualquer legibilidade geométrica ou conceitual para insinuar-se como rastro de espaços, isto é, como um mapa de linhas apagadas, localizável apenas pelos resíduos, e não em percursos completos. Nesse sentido, parece-me apropriado pensar que as personagens mais fundamentais de Rebelo são aquelas que, desconfortáveis em seu papel de coadjuvantes na cidade, são movidas pelo sonho de deixar seu lugar periférico e alcançar um lugar próprio na metrópole. Mas, na medida em que a cidade real revela sua face traiçoeira, e que o caminho de volta já não é mais possível, elas ficam no meio do caminho, ou tomam o bonde errado e seguem para sua própria cidade.

³⁷⁹ CANCLINI, Néstor Garcia. "Viajes e imaginarios urbanos". In: *Imaginarios urbanos*. 4 ed. Buenos Aires: Eudeba, 2010.

³⁸⁰ VELLOSO, Mônica Pimenta. A "cidade-voyer". *O Rio de Janeiro visto pelos paulistas...* Revista Rio de Janeiro, n. 8, p. 83-100, set./dez. 2002

³⁸¹ REBELO, Marques. *Melhores Crônicas*. Seleção e prefácio Renato CordeiroGomes. São Paulo: Global, 2004.p. 220.

Portanto, esse deslocamento é decisivo para Rebelo, pois denota a volubilidade daqueles que habitam o entre-lugar de onde ele projeta sua cidade. Para defender tal hipótese, apresento a seguir minha leitura das histórias de três obras rebelianas que julgo seminais a esse respeito: o conto *Oscarina* e os romances *Marafae* e *A Estrela Sobe*. Neles, o distanciamento e o isolamento físico e simbólico do subúrbio são testados pelo deslocamento das personagens em direção à cidade-metrópole, a qual, por sua vez, age sobre elas com igual proporção mas no sentido contrário, dissipando-lhes a ingenuidade na medida em que se afastam das fronteiras do arrabalde e se aproximam da moderna vida urbana. Sem poder voltar para o lugar de origem, as personagens perdem de vista seus antigos horizontes, mudam de personalidade, mas não chegam a alcançar de fato um lugar na cidade, ficando assim à deriva num entre-lugar.

Jorge, protagonista de *Oscarina*, é um jovem suburbano de mediana extração social que mora com seus pais, Dona Carlota e Seu Santos, os quais lhe garantiam uma vida sem maiores apuros financeiros, apesar de modesta. Isso permitia que ele se dedicasse exclusivamente aos estudos, sem precisar trabalhar para ajudar em casa, o que ia ao encontro do sonho de Seu Santos de um dia poder vê-lo adentrar o restrito círculo dos bacharéis, o que na certa lhe garantiria prestígio social: "Apresento-lhe aqui o prezado amigo Augusto dos Santos, digno progenitor do ilustre doutor Jorge dos Santos... Que gozo! Doutor... Cantava-lhe nos ouvidos como uma música do céu".³⁸²

Mas Jorge logo percebe que, para além do seu circunscrito universo familiar, havia um mundo que lhe era muito mais atraente, prenhe de outras possibilidades, onde a praticidade e o dinheiro ditavam o ritmo da vida, e decide-se por largar os estudos para trabalhar: "Estava escrito que aquilo de estudar não era para ele, não. Precisava, quanto antes, mudar de vida, senão arreventava. Cair na gandaia como os outros, gozar enquanto era moço. [...] Doutor... Grande coisa! Todos eles uns jumentos"! Queria gozar a vida do jeito que melhor lhe aprovesse, sair para se divertir sem ter que dar satisfações quando voltasse. Imbuído dessa decisão, cavou um emprego no comércio, mais precisamente na Souza e Almeida & Cia, casa de artigos para fumantes em geral, localizada na

³⁸²REBELO, Marques. *Oscarina*. In: *Contos Reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.p. 16.

Rua do Rosário, Centro da cidade, onde foi contratado para fazer de tudo um pouco.

Somente quando recebe o primeiro salário ele descobre a dura realidade que a metrópole reservava para a gente de sua condição social e, na viagem de bonde de volta para casa, desespera-se ao se dar conta do que o aguardava no futuro:

Bonita recompensa, não tem que ver! Exploração é o que era. Fazia as contas: almoço, sessenta. Ficavam sessenta. Bonde, mais doze. Sobravam quarenta e oito. Muito bem. Agora, cigarros, dezoito. Médias, outros dezoitos. Somando tudo: cento e oito. Restavam-lhe doze! Doze! - berrou - doze mil-réis! O vizinho de banco se espantou, um senhor com cara de honrado e embrulhos pacatos para a família. Jorge encabulou, vermelho como um camarão. Tentou assobiar. Olhou anúncios [...].³⁸³

O senhor que viajava ao seu lado no banco do bonde, e que carregava embrulhos para a família, ironicamente caracterizado como "honrado", era a imagem de seu próprio destino.

Teve ímpetos de voltar atrás, mas acabou se adaptando, não sem uma mudança de atitude. Como a ideologia do trabalho havia se desfeito para ele, para compensar sua exploração Jorge passa a engabelar o chefe e trabalhar o mínimo possível, fazendo apenas do que para ele condizia com o salário que ganhava: "Uma beleza o tal de trabalho dali por diante. Calma no Brasil! [...] Agora era tratar de não ser mais tolo".³⁸⁴ Ganhar o máximo trabalhando o mínimo passou a ser o seu ideal de vida. Em outras palavras, Jorge, ainda morando com os pais, de alguma forma começa aqui a se aproximar da figura do malandro como tática de sobrevivência e como tal passa a frequentar espaços situados na fronteira com mundo da marginalidade: "agora a vida corria-lhe mais ou menos como ele a concebera, vazia, vagabunda, com maxixes repinicanos e chorosos em clubes mambembes e noitadas orgíacas [...]".³⁸⁵

Nem mesmo o reencontro com Zita, sua vizinha de bairro desde a infância, moça criada para servir à família e ao virtual futuro marido, que, retornando para o Rio de Janeiro depois de uma longa estadia no Mato Grosso, despertou nele uma paixão bem ao estilo romântico, foi capaz de fazê-lo retornar ao ponto de onde partira. Para casar, era preciso ter um salário maior e, como não estava disposto a trabalhar ainda mais, apresenta-se como voluntário no Forte Copacabana, "onde

³⁸³Ibid., p. 13.

³⁸⁴Ibid., p. 26.

³⁸⁵Ibid., p. 27.

diziam que o serviço era mais folgado e havia banhos de mar".³⁸⁶ Porém, ao contrário do que imaginava, novamente sua resolução afasta-o de Zita e de sua família, principalmente quando conhece Oscarina, a mulata maliciosa que o puxa ainda mais para a malandragem.

Oscarina trabalhava como doméstica num casarão em Botafogo, Zona Sul do Rio, onde morava sozinha. Nada nos é dito sobre como ela havia chegado até ali, ou seja, ao contrário de Jorge, ela não tem uma história, um passado, apenas irrompe na trama como que conduzida pelo acaso dos encontros. No entanto, assim como Jorge, Oscarina sabe muito bem da ilusão que o trabalho representa enquanto alavanca social e, por isso mesmo, lança mão de expedientes próprios para burlar os patrões e ter seus momentos de lazer. Sem terem propriamente um lugar, ambos vivem assim nas brechas da cidade, que os mantém sempre a uma relativa distância.

Com Oscarina, completa-se a mutação de Jorge, que se rebatiza Gilabert e assume definitivamente sua condição de malandro, frustrando as expectativas da noiva e da família:

Aliás, ele achava que Gilabert soava melhor. Gilabert... murmurava repuxando a pele, no espelinho de pendurar, fazendo a barba. Sentia-se outro, mais forte, mais homem. Deixou crescer as costeletas. Foi à macumba da Gávea, levado pelo Cumbá, que tinha o corpo ferrado, mandou tatuar o peito com tinta verde e amarela: a pomba voando levava um coração no bico, e dentro do coração a flecha furava o nome adorado - Oscarina.³⁸⁷

Desatado do passado e sem alimentar expectativas de futuro, Gilabert age apenas de acordo com o presente. Seu único objetivo é engajar-se para ganhar mais dinheiro e gastá-lo em farras com Oscarina, que, vista dessa perspectiva, pode ser encarada como metáfora da rua, ou melhor, dos vícios da rua que atraíam Jorge/Gilbert desde o início do conto e que afinal prevalecem no trecho da trama.

Por um lado, Rebelo parece simpatizar com as opções de sua personagem principal. Mas, por outro, não compactua com um heroísmo que porventura possa cercar a figura do malandro. Se a vida com Oscarina tem um quê de beleza e poesia, tem outro tanto de aspereza e azedume. O casal torna-se alcoólatra, e Gilabert não hesita em usar da violência para impor suas vontades a sua amásia.

³⁸⁶Ibid., p.10.

³⁸⁷Ibid., p. 43.

Numa determinada cena, sem qualquer traço de culpa ou remorso, ele a espanca deliberadamente. Indefesa, ela acaba não apenas se rendendo, mas reconhecendo em Gilbert o seu ideal de homem.

Por fim, fica patente a referência de Rebelo às *Memórias de um sargento de milícias*, pois a história, além de guardar muitas aproximações com aquela de Manuel Antônio de Almeida, termina com Gilabert planejando-se para prestar concurso para sargento: "Nada de meias-voltas na vida, ia era cavar para o concurso de sargento".³⁸⁸ Contudo, Rebelo parece-me um tanto mais pessimista que Manuel de Almeida, pois, ainda que o narrador tente suspender qualquer juízo de valor, deixa entrever certa decadência moral de sua personagem através do ambíguo motivo da ascensão na cidade: Gilabert sai do subúrbio direto para morro, de onde vê a cidade do alto, mas já não pode mais, e nem quer, habitá-la, como se ela o tivesse levado a desviar de caminho e a movimentar-se numa espécie de gangorra, a um só tempo social e moral, nas raias indefinidas de suas fronteiras.

De certa forma, essa mesma gangorra também pode ser tomada como o mote principal do romance *A estrela sobe*, em que o ponto de partida de Leniza se encontra com o ponto de chegada de Gilabert. Assim, o título da trama anuncia, na verdade, a sua ação contrária, ou melhor, o paradoxo do movimento da protagonista, que desce enquanto sobe, e vice-versa.

A princípio, esse movimento é mesmo literal, pois Leniza morava no topo de uma ladeira sem saída, ou seja, de onde podia apenas descer, de modo que desde o início seu ir e vir é acompanhado pelo movimento de descida e subida. Mas, enquanto o primeiro estava ligado ao trabalho e, por conseguinte, com a cidade, o segundo ligava-se ao lar e à família. Assim, Rebelo torna instáveis os conteúdos semânticos de cada ação, e, quanto mais Leniza se movimenta em direção à cidade, mais eles se confundem e se entrecruzam ao longo da história, como se para ela fosse impossível adentrar impunemente no moderno universo urbano.

Na verdade, a ambiguidade desse movimento de subir e descer vinca praticamente todas as personagens do romance, à exceção de Dona Manuela, mãe de Leniza, e de Seu Alberto, hóspede da casa de cômodos que age como se fosse

³⁸⁸Ibid., p. 54.

seu pai, incentivando Leniza em seu sonho de ser cantora de rádio. Mas essas personagens só mantêm uma aura de pureza e inocência justamente porque permanecem alheios à desenfreada competição da cidade e, por conseguinte, à gritante transformação que age progressivamente sobre Leniza, representando então aquela típica família rebeliana de subúrbio. Fora desse universo ingênuo, tudo parece ameaçado em sua estabilidade.

Ao contrário de Jorge/Gilabert, o contato de Leniza com a malandragem é precoce, ainda que num registro um tanto diferente. A ladeira em que mora, "estreita, iluminada a gás, um lampião aqui, outro lá em cima, [...] calçada à antiga, com grandes pedras desiguais, que um capim raquítico parecia separar,"³⁸⁹ é o lugar onde convive com sua mãe, mas é também o lugar onde recebe o assédio mais ou menos explícito dos homens que ali moravam de aluguel. O meio em que vive não chega a representar aqui um elemento que determine sua personalidade, mas Leniza rapidamente percebe o desejo que seu corpo despertava entre os homens, e encontra na sedução e na dissimulação sua moeda de troca para tirar proveito dessa circunstância.

Com isso, dos convites para passeios, festas e matinês no Centro da cidade e na Zona Sul, os quais pagava mais com a expectativa que gerava nos namorados do que propriamente com o corpo, ela passa sem dificuldade às relações sociais travadas no ambiente urbano, sobretudo depois que começa a trabalhar como representante farmacêutica, atividade em que seu erotismo fazia parte do negócio e que lhe conferia certa autonomia para movimentar-se pelas ruas sem precisar cumprir os fixos horários da fábrica onde trabalhara anteriormente:

Começou uma outra vida - oh! -, uma boa vida. Afinal, quem não ama a liberdade? Tinha obrigações, é certo - visitar dez médicos. Às vezes, com chuva, era bem cruel. Mas sempre era uma espécie liberdade anda na rua, não ter horas certas, conversar com este, conversar com aquele, conhecer gente, ver passar gente [...]. E como é bom parar nas vitrinas - milhões de objetos que nos despertam os mais impresentidos desejos -, admirar os cartazes dos cinemas, entrar nos cafés, tomar refrescos, e em toda parte ouvir piadas, convites, sentir o olhar dos homens a desejá-la, desnudá-la, persegui-la.³⁹⁰

A rua a convidava na mesma proporção que ela mesma convidava os homens com quem flertava durante a sua *flânerie*. Os olhares, assim como as

³⁸⁹Ibid., p. 10.

³⁹⁰Ibid., p. 27.

vitruines, refletem recíprocos objetos de desejos. Enquanto ela excitava-se ao olhar as mercadorias exibidas nas vitruines, os homens excitavam-se olhando-a passar e, por vezes, retribuir o olhar. Para Leniza, em suma, os homens e as mercadorias constituem os dois lados da mesma moeda, e era preciso seduzi-los para satisfazer a vontade de possuí-las, respectivamente. Assim, sedução e sonho estão entrelaçados na cidade onde tudo tem o seu preço. Ali, Leniza sente-se livre para exercer o seu jogo, e por isso dispensa a ideia de casamento, mesmo quando vinda daqueles que poderiam lhe oferecer algum conforto material no matrimônio: "Dava o contra. Amiguinhos só. Um beijo, dois... e basta! Compromissos, não. Nada de prisões."³⁹¹ Negava-se, então, a voltar atrás e reproduzir a mal sucedida história de seus pais.

Porém, quanto mais alto é o seu sonho, mais ela precisa descer para alcançá-lo. Em outras palavras, para exercer sua liberdade, Leniza precisa vender-se e, nesse sentido, liberdade e prisão se confundem em sua trajetória. Quando o sonho de se tornar cantora de rádio aproxima-se da realidade, Leniza deixa de vender apenas as expectativas de outrora e passa a negociar o corpo, chegando ao limite de vender sua virgindade e envolver-se num romance homossexual, sem que isso partisse qualquer desejo de sua parte. O sexo passa a ser apenas um negócio, e, por mais que ela já não sentisse prazer com os termos daquele tipo de contrato, não havia outra saída senão ir adiante:

Sentia-se miserável, imunda, escória humana, campo de todos os pecados, lama, pura lama. Mas subira. Dois ou três degraus na escada do mundo. Via que já estava num plano bem acima, algumas figuras já ficavam menores, a miséria escondia-se já numa bruma longínqua. Mas precisava subir mais, sempre mais, custasse o que custasse.³⁹²

A busca da liberdade através da sedução e da troca de favores, eis aqui o drama de Leniza, que se debate ao longo de toda a história contra a sua própria condição de mercadoria. De acordo com José Arioaldo Vidal, a força do romance reside nesse jogo, em que todos são ao mesmo tempo vencedores e vencidos, pois "Leniza não é derrotada por ser inocente num mundo perverso; ela é, à sua maneira, perversa e cruel como seus amigos interesseiros".³⁹³

³⁹¹Ibdi., p. 28.

³⁹²REBELO, Marques. *A Estrela Sobe*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. p. 157.

³⁹³VIDAL, José Arioaldo. Op. Cit. p. 138.

Mais importante aqui, porém, é destacar que, à medida que Leniza se aproxima da cidade, mais as suas respectivas imagens se transformam ao longo do romance, como se uma funcionasse como o espelho da outra, a tal ponto que, na interpretação de Renato Cordeiro Gomes, "Leniza é a alegoria do Rio de Janeiro. O narrador espelha a cidade em uma mulher: a escrita sobre essa mulher é a escrita da cidade".³⁹⁴

Seja como for, é inegável a relação entre uma e outra, sobretudo quando olhamos para aquele dualismo a partir do qual Rebelo cunhava a sua imagem do Rio de Janeiro, pois Leniza se divide, ela mesma, em duas, "Leniza-Bem" e "Leniza-Mal", tornando irre recuperável a "Luíza-Verdadeira, a que era Bem e Mal".³⁹⁵ Em suma, a experiência de Leniza com a cidade é de desencantamento. Até mesmo o universo do rádio, do qual falarei mais adiante, que sugeria glamour e riqueza, revela-se, ao fim e ao cabo, falso e decadente. Quer-se dizer, a cidade-sonho, que se anunciava quando de suas primeiras caminhadas pelas ruas, vai se transformando em cidade-pesadelo, cuja "paisagem urbana e medíocre" era fruto da "falsa grandeza" da cidade-capital. A própria multidão, onde antes Leniza se sentia livre e à vontade, devora-a e a deixa sem rumo:

Os homens passavam. A noite é quente. Vai como uma cega por entre a multidão. E é a multidão que a leva, que a arrasta, como uma corrente irresistível, que a deixa sem destino em todas as esquinas. A cidade surge-lhe estranha. Parece que é outra cidade, uma cidade de pesadelo. Os homens não parecem que são homens, os gritos dos jornaleiros, as buzinas dos automóveis, todos os barulhos urbanos perturbam-na como uma música de doidos.³⁹⁶

Leniza não tem lugar na cidade, e por isso Rebelo a condena ao movimento. Para ela, já não há mais remanso possível: "Seu destino era outro. Era caminhar, caminhar sempre, subir sempre...". E mesmo quando caminha em direção à Igreja do Rosário, onde fora batizada quando criança, e tenta assim reencontrar um caminho de volta e com ele reencontrar-se a si mesma, percebe que já não pode romper com aquele círculo vicioso no qual se encontrava, e novamente "[f]oi arrastada. A vida esperava-a, era preciso viver. [...] Um homem lhe sorriu, nos

³⁹⁴ GOMES, Renato Cordeiro. Op. Cit. p. 146.

³⁹⁵ REBELO, Marques. *A Estrela Sobe*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. p. 77.

³⁹⁶ Ibid. p. 154.

olhos o mesmo desejo de todos os homens. Ainda era moça, muito moça. Ainda...".³⁹⁷

Em *Marafa*, as personagens que se movimentam em direção à cidade também não encontram nela um lugar. Na verdade, nesse romance, como contraponto à metrópole moderna, emerge uma cidade intersticial que se torna ela mesma a protagonista cuja ação desenrola-se, sobretudo, a partir do microcosmo da região do Mangue e dos bairros em seu entorno, como Estácio, Rio Comprido, Praça Onze, Praça Tiradentes e a região portuária, os quais, para além da proximidade física, compartilham também uma cultura particular, ligada ao samba, à prostituição e à malandragem. Daí o título do romance, que sugere justamente a ideia de libertinagem ou desregramento.

Dali vêm-se fragmentos da cidade real, mas ao longe, como a Avenida Rio Branco, o subúrbio do Encantado, os bairros de Botafogo, Tijuca e Jacarepaguá, por onde brevemente circulam algumas personagens. Mas, no limite, o Rio em *Marafa* é aquele espaço mais ou menos alheio às transformações urbanas e culturais que a cidade vinha experimentando desde o início do século passado. Com efeito, da parte de Rebelo há uma boa dose de lirismo em suas descrições do Mangue, a "Rua das Mulheres", como a região é denominada no romance, mas há também certa *secura* na narrativa, onde prostitutas de todas as partes, inclusive imigrantes, ofertam-se a toda sorte de amantes, mormente os de baixa condição social, como os trabalhadores da estiva e os marinheiros de passagem pela cidade, além, é claro, dos cafetões que, sob a justificativa de lhe oferecem proteção, tinham com elas uma relação ambígua de amor e exploração.

Nesse ambiente vivem Teixeira e Rizoleta. Ele, malandro, ela, prostituta. Ambos independem do trabalho formal e não têm qualquer pretensão de levar outra vida senão a que levam. O Mangue era o seu mundo, e esse parece ser o limite social a que chega Rebelo, que aqui roça as fronteiras da marginalidade do Rio de Janeiro. O casal não alimenta sonhos e, por conseguinte, é relativamente estático tanto em relação à Leniza e Jorge/Gilabert, quanto em relação à própria cidade. Por mais ameaça que a figura do "temível Teixeira do Estácio" pudesse representar à ordem urbana, ele vive de pequenos trambiques, os quais apenas raramente extrapolam o restrito universo habitado por outros contraventores.

³⁹⁷ Ibid., p.222.

Assim, o movimento fica por conta principalmente de José, o auxiliar de escritório que, representando por contraste aquele pacato universo suburbano de Rebelo e alimentando o sonho de se casar com Sussuca, envereda por acaso pela seara do boxe, esporte que, nos anos 1930, estava muito próximo de um ambiente pouco ético e moralmente baixo. Assim como Jorge em *Oscarina*, aos poucos José muda de personalidade e se torna Tommy Jaguar e, assim como Leniza em *A Estrela Sobe*, oscila entre a decadência moral e a ascensão social sem poder voltar atrás, nem mesmo quando toma consciência de quão humilhante era a sua condição:

Enquanto dividira a sua atividade entre o escritório e o ringue, a maior parte do tempo no escritório, como já não era muito observador, a realidade passara-lhe quase despercebida. Depois, porém, o meio apareceu-lhe claramente tal qual era e envergonhava-o. [...] Entre tanta grosseria, estupidez, venalidade e pornografia, indisciplina e vaidade balofa, acanhado e estranho, *se persistia, é porque era impossível a renúncia no ponto em que chegara*. Bem o quisera, mas seria impraticável. Voltar ao emprego não voltaria por uma questão de amor-próprio. Outro seria difícil de obter, como já pudera verificar. E queria se casar. Fechava os olhos e os ouvidos, continuava. Mantinha, contudo, novos planos. Mal se apanhasse com uma maquia, que lhe permitisse enfrentar os acontecimentos, abandonaria as luvas e lançaria a vida para outro rumo. No boxe é que não poderia ficar. Nunca!³⁹⁸

E quanto mais José parece aproximar-se do seu objetivo, mais ele perde-se de si mesmo e se aproxima, mesmo sem o saber, do universo do Mangue. Na verdade, os dois universos, muito embora culturalmente distantes, guardam uma estreita proximidade social, cultural e espacial, o que já havia sido anunciado quando do primeiro encontro entre José e Teixerinha num baile do Clube dos Furrecas, ainda no início da história, onde se envolvem numa briga em quem o malandro leva a pior. Já o segundo encontro entre os dois assinala o fim da história e o cumprimento do trágico destino que os aguardava: Teixerinha vai preso após vingar-se de José, matando-o a navalhadas. Sussuca e Rizoleta, que adoce, terminam sozinhas e sem perspectivas.

Suas posições são intercambiáveis, pois estão igualmente vulneráveis em meio à modernização, e o onisciente narrador de Rebelo é o único que pode observar as duas tramas que se desenrolam em paralelo porque mantém-se delas equidistante e, mais do que isso, porque sabe que eles têm em comum a paradoxal

³⁹⁸REBELO, Marques. *Marafa*. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 126. [grifo meu]

contingência de não ter lugar na cidade sendo-lhes impossível viver fora dela. A única cidade que os abriga é a própria marafa, aquela que existe e resiste à revelia da cidade panorâmica, planejada e ordenada.

4.4.

Bacharel sem medo de bamba

Na virada dos anos 1920 para os anos 1930, a cultura de massas ganhou um impulso inaudito no Brasil a partir do Rio de Janeiro, sua capital. Ao cinema, que já desempenhava um papel de fábrica de sonhos tanto pelas excitantes histórias estreladas principalmente por astros norte-americanos, quanto pelos anúncios luminosos que piscavam nas fachadas luxuosas da Cinelândia, espécie de Broadway carioca que rapidamente virara a sensação da cidade, veio a se somar o rádio, veículo sinônimo do progresso material que viria a provocar profundas transformações na comunicação de modo geral e na consolidação e divulgação da música popular em especial.

O rádio fez sua estreia no Brasil em 1922, na Exposição do Centenário da Independência, ocasião em que por suas ondas foi transmitido o discurso do presidente Epitácio Pessoa, ao qual se seguiu a ópera *O Guarany*, de Carlos Gomes. As primeiras emissoras, criadas em seguida e que funcionavam pelo precário sistema de assinaturas, localizavam-se no Rio de Janeiro. De início, sua programação e público eram igualmente rarefeitos, pois, além das limitações de ordem tecnológica, eram ainda poucas as casas que dispunham de instalações condizentes com aquelas novidades, isso sem contar que o preço dos aparelhos não era assim tão acessível. Sendo assim, em seus primeiros anos, o rádio funcionou basicamente de modo experimental, e suas transmissões oscilavam entre o educativo e erudito, visando a um público restrito.

Essa situação mudaria nos primeiros anos da década de 1930 com o advento da legislação varguista sobre o funcionamento das emissoras, que foram liberadas para incluir propagandas comerciais em suas programações, o que muito contribuiu para a consolidação do rádio brasileiro enquanto veículo de comunicação de massa e para a profissionalização de todo um segmento de trabalhadores que nele atuava, dos apresentadores aos músicos. Esse é o momento em que as agências de publicidade passam a utilizar o rádio como seu principal

meio de propaganda, o que incluía produzir simpáticos *jingles* para atrair o maior número possível de consumidores de toda a sorte produtos, como refrigerantes e pastas de dente, os quais, por sua vez, eram associados ao estilo de vida moderna. De acordo com Lúcia LippiOliveira, a partir daí, as emissoras tornam-se empresas que buscavam atingir o público adotando uma programação afinada com o gosto popular:

O rádio lançava novos produtos e criava novas demandas que alteravam os hábitos anteriores. Passava a ocupar lugar de destaque no lar, era identificado com a alegria, o bem-estar, a facilidade da vida moderna. Durante a Segunda Guerra Mundial era o rádio que permitia de modo rápido a divulgação do conflito na Europa. Podia-se, através dele, ouvir as notícias das emissoras estrangeiras que produziam programas em português.³⁹⁹

Com efeito, havia nesse contexto todo um projeto político, que ganhará ainda mais força no Estado Novo, para fazer não apenas do rádio, mas também do cinema e da cultura de modo geral, um instrumento sem igual no tocante à educação das massas urbanas, esse novo personagem que, desde o início do século passado, gerava, por um lado, certa desconfiança da parte do Estado frente a possibilidade de seus movimentos saírem de controle, e, por outro, algumas adaptações no jogo de forças políticas da época, principalmente na capital federal. Assim, a política cultural varguista tinha em vista a nacionalização da cultura através dos veículos de comunicação em massa, o que fica expresso através da criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), que, sob a direção de Roquete Pinto, reuniu uma série de profissionais do ramo no sentido de promover filmes com temáticas nacionais e cívicas através, por exemplo, da instituição da obrigatoriedade de uma cota anual para exibição de curtas e longas-metragens brasileiros.⁴⁰⁰

Com o rádio não seria diferente. A Rádio Nacional, encampada pelo governo em 1940, se contava com uma programação voltada para o entretenimento, também era utilizada como veículo de propaganda política, vide a transmissão dos comícios de 1º de maio, das paradas do Dia da Raça e do 7 de Setembro, sem contar com a diária *A Hora do Brasil*, onde ministro Marcondes

³⁹⁹ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. "Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio". In: *Brasil Republicano*. v.2 Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 340.

⁴⁰⁰ Ibid.

Filho estabelecia uma canal de comunicação direta entre o Estado Novo e os trabalhadores.⁴⁰¹

Em termos culturais, o rádio deveria cumprir uma missão ainda mais elevada para o projeto em voga de nacionalização, cujo substrato subsequente era a contenção da manifestação musical popular, considerada anárquica e incivilizada, como fica patente em artigo escrito por Álvaro F. Salgado, da Rádio Ministério da Educação, para a revista *Cultura Política*:

A nosso turno adiantamos que, (...) todos os indivíduos analfabetos, brancos, rudes de nossas cidades são muitas vezes pela música atraídos pela civilização. (...) Dia virá, estamos certos, que o sensualismo que busca motivos de disfarce nas fantasias de carnaval, seja a caricatura, o fantoche, o palhaço, o alvo ridículo desta festa pagã. Enquanto não dominarmos esse ímpeto bárbaro é prejudicial combatermos no *broadcasting* o samba, o maxixe e os demais ritmos selvagens da música popular.[...]

O samba, que traz na sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arritmico. Mas paciência: não repudiemos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejamos benévolos; lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos devagarinho torná-lo ais educado e social. Pouco nos importa de quem ele seja filho.⁴⁰²

Portanto, como a música tinha alta capacidade de penetração popular, ela seria o meio para disciplinar o "ímpeto bárbaro" das massas, cuja face selvagem mostrava-se, principalmente, através do samba, do maxixe e do carnaval. E aqui o rádio entrava como lugar estratégico a partir do qual o Estado deveria colocar em prática a sua "plataforma ideológica do nacionalismo musical", que tinha como objetivo educar e civilizar aquelas manifestações, especialmente na capital federal.⁴⁰³

No entanto, em paralelo ao discurso oficial, e mesmo alheio a ele, o rádio era consumido por sujeitos pertencentes àquela mesma massa supostamente deseducada, que assim passava a absorver e compartilhar uma linguagem a qual, embora nova em sua forma, trazia em seu conteúdo muitos dos códigos culturais elaborados no cotidiano da própria cidade onde eles mesmos viviam e circulavam, pois a grande maioria das emissoras tinha sede no Rio de Janeiro, de onde também eram transmitidos os programas de maior audiência em todo o Brasil, o que

⁴⁰¹ Ibid.

⁴⁰² SALGADO, Álvaro F. "Rádio Difusão, fator social". In: *Cultura Política*. n.º 6, agosto de 1941, p.79-93. Apud. WISNIK, José Miguel. "Getúlio da Paixão Cearense: (Villa-Lobos e o Estado-Novo)". In: SQUEFF, Ênio; WINSNIK, José Miguel. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.p. 135-136.

⁴⁰³ WISNIK, José Miguel. Op. Cit. p.134

implica dizer que a cultura popular carioca, aos poucos, passava a ganhar *status* de nacional.

A literatura de Marques Rebelo é contemporânea desse processo, com o qual estabelece um interessado diálogo, mas dispensa sua chave nacionalista e civilizadora para ater-se apenas à difusão da cultura de massas no Rio de Janeiro. Atento às manifestações produzidas e consumidas no cotidiano da cidade, Rebelo impregna suas tramas de tudo aquilo que lhe parece ser próprio dessa linguagem a despeito do discurso disciplinador para com elas. Capta-a em movimento e assim a sustenta em sua narrativa. Nesse sentido, essa linguagem radiofônica torna-se um elemento praticamente onipresente na conformação do cotidiano da cidade ideal rebeliana.

Através do rádio consumiam-se, por exemplo, partidas de futebol, esporte que, originalmente ligado à jovens de classe média da Zona Sul e para o qual também se direcionava certo olhar regenerador da raça, havia caído no gosto popular carioca e se espalhado por toda a cidade em progressão geométrica, atraindo pessoas dos mais diversos grupos sociais e fazendo pulular clubes pequenos ao arpejo daqueles que, como Coelho Neto e outros literatos, viam no simples jogo da bola um ideal eugênico salvacionista para o país. Assim, as classes populares suburbanas associavam esporte ao lazer, e não ao trabalho ou ao aprimoramento físico, e aproximavam o futebol do carnaval, ou seja, os clubes esportivos dos blocos carnavalescos, criando suas próprias identidades sociais. Ao analisar o estranhamento e o desconforto causado entre os intelectuais defensores do poder civilizatório do esporte bretão pelo trágico episódio de ampla repercussão nos jornais envolvendo o carteiro Washington Neves, cuja mulher teria se suicidado por não aguentar mais ter que disputá-lo com os campos e a bola, Leonardo Pereira ressalta que o futebol virou mania na cidade justamente ao reverter o placar do jogo contra o discurso da disciplina:

Fugindo da lógica do trabalho adotada por esses escritores [...], os amantes do jogo, como Washington, tinham nos clubes esportivos um espaço de efetivação de uma visão sobre o jogo que muito se diferenciava daquela projetada por Coelho Neto. No lugar da disciplina, o lazer; ao invés da regeneração, a consolidação de práticas culturais que transformavam estes pequenos clubes nos grandes centros recreativos dos subúrbios. Nem pareciam que falavam do mesmo esporte...⁴⁰⁴

⁴⁰⁴ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. "O Jogo dos Sentidos: os literatos e a popularização do futebol no Rio de Janeiro". In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs). *A História Contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de

É nessa chave que Rebelo aproxima a prática do futebol à maneira despachada de suas personagens, que nada tinham que ver com qualquer ideal de disciplina. Como não lembrar aqui de Jorge, em *Oscarina*, que em sua juventude fora "sócio-fundador e denodado extrema-esquerda do Aimoré Esporte Clube, que acabou logo, pois o tesoureiro, o Canhotinho, que era ladrão como rato, meteu o pau no dinheiro",⁴⁰⁵ e que mais tarde seria apelidado Gilabert justamente pela semelhança do seu estilo de jogo com o jogador do Andaraí, ambos clubes do subúrbio carioca? Já quem porventura se visse em apuros em seu banho de mar, e dependesse do salva-vidas Joviano, corria sério risco de morte, pois o "camarada pardo, todo marcado de bexiga, [tinha] duas paixões - a cachaça e o Botafogo Futebol Clube".⁴⁰⁶ Gumercindo, por sua vez, que torcia para o Flamengo e já chegava ao escritório tendo lido todo o *Jornal dos Sports*, não perdia oportunidade para provocar o colega Ademar, torcedor do Fluminense:

- Qual, velhinho, o teu tricolor anda mauzinho mesmo. Não dá no couro. Ademar, lourinho, cara de pombo, encontrava desculpa:
- É por causa da becança. Aquilo não é parelha de beques. É uma parelha de burros!
- E a linha, que é que ela vale?
- Não! - protestava. - A linha é boa.
- Que boa! Uns pernas-de-pau!
- Pernas-de-pau, uma história! Não há melhor.
- Uns feridas.⁴⁰⁷

No cotidiano dos torcedores do universo rebeliano, o futebol, mediado pelos meios de comunicação como o rádio e os jornais esportivo, associa-se a certa malícia e dessa maneira assume uma função de sociabilidade, espécie de parênteses aberto em meio à lógica da disciplina, do trabalho ou da produtividade.

Na verdade, Rebelo era ele mesmo um apreciador do futebol mais ou menos na mesma linha de suas personagens. Há diversas passagens em *O Espelho Partido* em que vemos o interesse de Eduardo pelo futebol. Esse é o caso da campanha da seleção na Copa do Mundo de 1938, disputada na França, a primeira transmitida pelo rádio através da Rádio Clube do Brasil, a qual gerou certa frustração nacional depois da amarga derrota do Brasil para a seleção italiana nas

Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 221.

⁴⁰⁵ REBELO, Marques. *Oscarina*. In: *Contos Reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. 22.

⁴⁰⁶ IDEM. *História de Abelha*. In: *Contos Reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. 123.

⁴⁰⁷ IDEM. *Marafa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 30.

semifinais. Mas era sobretudo pelo América, clube para o qual dedicou algumas crônicas no jornal Última Hora, que ele voltava suas atenções, acompanhando as partidas da suburbana equipe rubra a certa distância, pelas ondas do rádio ou pelas crônicas esportivas: "Contentava-me em torcer pelo rádio, em acompanhar [...] os campeonatos pelos jornais, o que não impedia acérrimas discussões, tais somos nós os homens e os torcedores em particular".⁴⁰⁸

Some-se ao futebol o samba e aí teremos completado o quadro de atividades que, cada qual à sua maneira, iam se tornando de massa e, dessa forma, passando ao status genérico de "popular", para o qual muito concorreu a difusão do rádio e do qual muito se alimentou Rebelo para engastar sua literatura no ambiente carioca. Esse diapasão ainda é pouco explorado nos estudos sobre o nosso autor, mas já havia sido notado por pelo menos dois de seus escritores contemporâneos. Para Pedro Dantas, através apenas das páginas de *Oscarina* seria possível mesmo "reconstituir [...] as principais características do samba ou do futebol do Rio".⁴⁰⁹ Já Jorge Amado vai além, e afirma que é no âmbito da narrativa que se deve buscar a relação da literatura de Rebelo com o samba carioca:

Marques Rebelo já foi comparado a muita gente. A Machado de Assis, Lima Barreto, Manuel de Almeida. No fim, ficou provado que ele não se parecia com ninguém.

Eu, se fosse procurar uma obra para comparar à literatura do autor de *Oscarina*, iria em busca dos fazedores do bom samba carioca e diria então que a literatura de Marques Rebelo nada mais é do que a estilização do samba.⁴¹⁰

Se descontarmos o exagero da parte de Jorge Amado quando ele descarta a semelhança de Rebelo com aqueles autores, o autor baiano não deixava de ter certa razão no que diz respeito à sua literatura ter estilizado o samba, gênero escolhido por Rebelo em meio a muitos outros como recorte representativo de sua experiência urbana no Rio de Janeiro.

A programação musical das emissoras de rádio era bastante eclética, e o samba, assim como a marchinha, disputava espaço com um sem número de outros gêneros, como a própria valsa, o maxixe, o tango, o que mais tarde se convencionaria chamar de "sertanejo", o fox, etc. E mesmo o carnaval era

⁴⁰⁸ IDEM. *O Trapicheiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.p. 455.

⁴⁰⁹ DANTAS, Pedro. Revista Brasileira de Letras, fase IV, ano I, nº 1 (out/nov/dez 75), Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1975.. p.165.

⁴¹⁰ AMADO, Jorge. Revista Brasileira de Letras, fase IV, ano I, nº 1 (out/nov/dez 75), Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1975.. p. 168.

marcado por esse ecletismo, que variava de acordo com a moda do momento. Somente a partir da década de 1930 o samba passou a "colonizar" o carnaval, tornando-se o gênero genuinamente brasileiro à custa dos demais, doravante considerados "regionais". De acordo com Hermano Vianna, esse processo relaciona-se com o advento do rádio e das Escolas de Samba, que surgem a partir do bairro do Estácio com o grupo de sambistas liderados por Ismael Silva e, sobretudo, com o projeto de nacionalização e modernização da cultura e da sociedade brasileiras do governo Vargas, que através de certos elementos do samba constrói todo um imaginário de unidade nacional.⁴¹¹

A música popular e o samba em especial acompanham, de diversas formas, toda a literatura de Rebelo, mas não se vê em nenhuma delas, insisto, o elogio à unidade da pátria, ou seja, aquele registro do que supostamente seria o genuinamente brasileiro. Pelo contrário, para Rebelo o samba tem uma marca local e ao mesmo tempo afetiva, e que conforma seu imaginário através de personagens comuns como Seu Martins, em cujo repertório durante o demorado e preguiçoso banho matinal, acompanhado por sua orquestra de assobios, "Há de tudo: valsas remotas, canções da mocidade - 'Ó minha carabu, dou-te meu coração'; 'Perdão, Emília, vou partir chorando'... -, mas o forte é o samba mesmo. Não há samba novo que ele não saiba".⁴¹²

Já dissemos anteriormente que o engaste histórico é um tanto frouxo nas tramas de Rebelo, ou seja, há poucas referências no próprio texto ao contexto em que vivem as personagens. No entanto, o pesquisador que porventura quiser se arriscar nas balizas do calendário, poderá encontrar nas colagens das letras de samba uma provável data para as histórias de Rebelo. Há muitas citações diretas de sambas que, pelo rádio, fizeram sucesso no mesmo momento em que Rebelo escrevia cada um de seus livros, o que atesta a intencionalidade de seu procedimento em trazer a canção popular para sua narrativa com o mínimo possível de qualquer mediação estético-literária. Aliás, vale a pena notar que Rebelo manteve durante certo tempo uma coluna de crítica musical no *Boletim de*

⁴¹¹ VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 4 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.; Ed. UFRJ, 2002.

⁴¹² REBELO, Marques. "Cenas da vida carioca". In: *Contos Reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. 340.

Ariel chamada "Discos: gravações populares", onde lançava seu juízo justamente sobre lançamentos mais recentes do crescente mercado fonográfico da época.⁴¹³

Em sua literatura, essas "gravações populares" quase sempre saem da boca de suas personagens. *Marafa*, por exemplo, que está recheada delas, logo de início já nos apresenta, pela voz de Teixeira, um trecho de uma "valsa seresteira" cujo nome, segundo José Ramos Tinhorão, era justamente "Romance", sucesso popular de autoria de Orestes Barbosa e Francisco Alves, e gravada por esse em disco em 1934, apenas um ano antes do lançamento do romance de Rebelo. Ainda de acordo com Tinhorão, é tão marcante a presença do samba em *Marafa*, que ele trata o romance como um documento revelador "do tipo de gente que manipulava e consumia os principais gêneros de música de massa mais característicos do tempo - a marchinha e os sambas e canções 'do rádio'".⁴¹⁴

Mas o registro documental, se é que podemos encontrá-lo como tal, não faz parte das preocupações de Rebelo. Tanto é que o próprio Tinhorão não esconde sua decepção ao se deparar com os sambas presentes em *A Estrela Sobe*, pois nesse romance o autor leva ao limite seu procedimento e "inventa" ele mesmo a imensa maioria das letras que ganham vida através das personagens.⁴¹⁵ Em outras palavras, Rebelo abandona a citação direta para, quando não fazer as vezes de compositor, ou melhor, de letrista de seus próprios sambas, bolar pelo menos seus títulos, como quando Leniza mostra a Seu Alberto os sambas que escolhera para o repertório de seu primeiro teste numa emissora de rádio:

- Já escolhi mais ou menos, seu Alberto. Para a prova, bem entendido. *Promessa de Malandro, Não te Dou Perdão, Chegou a Aurora.*

- Só?

- Ah, me esqueci. *Sou uma Ave Noturna*, também. Parece que chega.

-Eu, como a senhora, preparava mais algumas. Sempre era bom. Mesmo a senhora repare que só escolheu sambas.

⁴¹³ Apenas como ilustração, cito a seguir sua crítica sobre dois lançamentos do ano de 1938: "*Odeon - 11625 - <Na Bahia>, samba-jongo de Herivelto Martins e Humberto Porto; e <Meu rádio e meu mulato>, choro de Herivelto Martins.* O primeiro é excelente. Carmem Miranda tem uma grande oportunidade de mostrar que é a única verdadeira expressão feminina de nossa música popular. Dalva de Oliveira com seu trio entra também no disco e mostra, de maneira categórica, o que já se disse sobre ela: qualquer coisa de inteiramente novo e bom entre nós. Acompanhamentos do conjunto regional, bons. O segundo pouco mais é que apreciável. E é cantado apenas por Carmem Miranda, que empresta sua graça mais uma vez com sucesso. Com sucesso principalmente para o autor". REBELO, Marques. Boletim de Ariel. Rio de Janeiro, setembro de 1938, Anno VII, n.º 12. p. 367.

⁴¹⁴ TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro (vol. II: século XX)*. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 236.

⁴¹⁵ Ibid.

- Truque... Não desconfiou? É o que eu canto de melhor...⁴¹⁶

De todo modo, é verdade que, assim como as letras dos sambas inventados tinham os mesmos motivos daqueles gravados e amplamente tocadas no rádio, boa parte das histórias de suas personagens, para além das fontes literárias em que Rebelo bebia, parecem representar um misto entre as personagens diretamente envolvidas com a composição e execução de sambas na vida real e aqueles que ganham vida na própria narrativa dos sambas da época.

É possível traçar alguns pontos de contato entre a história de Leniza e a biografia de Carmem Miranda, por exemplo. Ambas têm origem estrangeira, a primeira era filha de pai imigrante alemão, a segunda nascera em Portugal, e são criadas num ambiente atravessado pela malandragem, Estácio/Saúde e Lapa, respectivamente, onde têm contato desde muito cedo com todo um universo avesso tanto aos valores tradicionais quanto aos burgueses. Por fim, as "estrelas" possuíam, além da voz, certa bossa e algumas pitadas de malícia no cantar.⁴¹⁷ Por outro lado, Rebelo pode ter se inspirado na própria marchinha *Cantores do rádio*, de Lamartine Babo em parceria com João de Barro e Alberto Ribeiro, lançada em 1936, onde os compositores tratam de forma lírica o universo midiático do rádio e de seu *casting* de cantores:

Nós somos os cantores do rádio
 Levamos a vida a cantar
 De noite embalamos teu sono
 De manhã nós vamos te acordar
 Nós somos os cantores do rádio
 Nossas canções cruzando o espaço azul
 Vão reunindo num grande abraço
 Corações de norte a sul [...]⁴¹⁸

Acontece que Rebelo, ao inserir seu romance naquele universo radiofônico, contrasta sua atmosfera fantástica com a promiscuidade e a decadência de seu *bas-fond*. Assim, n'A *Estrela Sobe*, a trajetória da cantora Leniza Meier contrasta com a imagem de sucesso de Carmem Miranda e, por conseguinte, com a maior e mais brilhante das "estrelas" do rádio. As emissoras de Rebelo, por sua vez, sempre as voltas com dificuldades financeiras, contavam com compositores e

⁴¹⁶REBELO, Marques. *A Estrela Sobe*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. p. 65.

⁴¹⁷Cf., CASTRO, Ruy. *Carmem: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁴¹⁸Apud. NAVES, Santuza Cambraia. *O Violão Azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

músicos pobres que, ao contrário de figuras da cidade real como a de Lamartine Babo, João de Barro ou Ari Barroso, viviam de música quase que por instinto de sobrevivência. O pianista da Rádio Metrôpolis, descrito como um "mulatinho" cuja "dentadura exibia "dente sim, dente não", "era dos únicos que tocavam por música (o grosso tocava de ouvido, tinha o dote por genialidade - saber música pra quê?!)". Já o compositor de sambas Chico Pretinho era "camarada jovial e encrencado, ex-guarda-civil, ex-chofer, ex-boxer, apelidado, pela sua inconstância, de *Ex-Tudo*".⁴¹⁹

Nesse sentido, penso que o samba constitui, enquanto linguagem, um componente bastante presente na narrativa urbana de Rebelo e que o ajuda a compor a imagem de sua própria cidade. Em *Marafa*, ele está ligado ao universo fronteiro dos malandros que tinham o bairro do Estácio como reduto. Ali, a geração de sambistas comandada por Ismael Silva, Bide, Baiaco e Brancura, todos de ascendência negra e formados musicalmente no ambiente festeiro das casas das "Tias" da Praça Onze, espécie de capital da "Pequena África", um quadrilátero da cidade que engloba, além do próprio Estácio, os atuais Campo de Santana e Cidade Nova, e cujo nome tem a ver com a grande concentração de ex-escravos que ali se concentraram logo após à abolição,⁴²⁰ foi pioneira não apenas no que diz respeito à criação das escolas de samba, mas também no discurso orgulhoso da malandragem enquanto estilo de vida que desafiava a ordem burguesa e seu mundo do trabalho na virada dos anos 1920 para os anos 1930.

Uma das particularidades que favoreceram o Estácio em seu abrigo da malandragem era sua proximidade com a zona de meretrício localizada no Mangue, onde alguns sambistas exploravam prostitutas e jogos de azar. Esse universo é o habitat de Teixerinha, o "temível Teixerinha do Estácio", personagem que circula por aquela região e que pode ter sido duplamente inspirada em figuras da vida real, como Brancura,⁴²¹ e no "texto malandro" dos próprios sambas ali produzidos ou por ali inspirados.⁴²² Nesse último caso, fica ainda mais nítida a

⁴¹⁹ REBELO, Marques. *A Estrela Sobe*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. p. 109-110.

⁴²⁰ FRANCHESCHI, Humberto M. *Samba de Sambar do Estácio: de 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010. p.19.

⁴²¹ Desconheço qualquer biografia sobre o Brancura, por isso sigo aqui o seu perfil tal como descrito no recente romance histórico de Paulo Lins sobre as origens do samba no Estácio. Cf. LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.

⁴²² Cláudia Matos utiliza o termo "texto malandro" para balizar a ideia de que a figura do malandro, para além de seu contexto social, constitui também um personagem que não se confunde inteiramente com seu homônimo real. Cf. MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar*:

inspiração de Rebelo para criar Aristides Paixão, malandro parceiro de Teixeira, que é assim descrito:

Aos domingos é que Aristides Paixão se defendia bem. Operários, soldados, pequenos empregados sobram nas casas de cômodos e nos botequins. Como vende modinhas é mercado maior. E, de chocalho em punho, o maço do *Jornal das Modinhas* e do *Timpanasdebaixo* do braço, ei-lo que pára nas esquinas, cantando, o corpo quebrado numa atitude provocante, ei-lo que, de lenço no pescoço, tamanco arrastando, vai pelas ruas como uma flor sonora da malandragem.⁴²³

Relembremos aqui a avaliação de Jorge Amado - "[...] a crítica que melhor compreendeu Marques Rebelo foi a que conhece a malandragem deliciosa do Rio, malandragem da favela e dos sambas [...]".⁴²⁴ Mas relembremos também, e sobretudo, o samba intitulado *Lenço no pescoço*, de Wilson Batista, espécie de hino da malandragem gravado em 1933, portanto dois anos antes do lançamento de *Marafa* - "Meu chapéu de lado/Tamanco arrastando/Lenço no pescoço/Navalha no bolso/Eu passo gingando/Provoco desafio/ Eu tenho orgulho de ser vadio [...]" - e veremos que Rebelo transpõe diretamente aqueles versos para caracterizar sua personagem.

Segundo João Máximo, nas duas primeiras décadas do século XX, a música popular não tomava a experiência urbana como tema, ou seja, a cidade não era cantada.⁴²⁵ Pelo contrário, além dos gêneros musicais serem instrumentais na sua maioria, havia mesmo entre os compositores certa tendência saudosista no ar, mais afeita a temas folclóricos e sertanejos. Por outro lado, alguns músicos semieruditos, como Cartola, preferiram adotar uma linguagem afinada com a gramática e o "passadismo", rejeitando as temáticas "baixas" do cotidiano em favor do registro rebuscado e do "sublime".⁴²⁶

Em meio a essa miscelânea cultural, de acordo com Santuza Naves, também houve no Rio de Janeiro um diálogo estético bastante profícuo entre certa vertente do modernismo e os "sambistas do morro", cujas composições estavam entrelaçadas a sua "sensibilidade *gauche*", que tanto atraía a poetas como Manuel Bandeira, o qual, além de frequentar ele mesmo o universo do Mangue e

samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

⁴²³ REBELO, Marques. *Marafa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 138. [grifos meus]

⁴²⁴ AMADO, Jorge. *Op. Cit.* p. 182.

⁴²⁵ MÁXIMO, João. MÁXIMO, João. "A Cabocla de Caxangá sob o Luar de Paquetá". In: MOUTINHO, Marcelo (org). *Canções do Rio: a cidade em letra e música*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

⁴²⁶ NAVES, Santuza Cambraia. *Op. Cit.*

arredores, estabelecendo contato com figuras como Sinhô, adequou os motivos boêmios e orgíacos da malandragem a sua estética cotidiana da simplicidade.⁴²⁷

Como se vê, Marques Rebelo, que não era boêmio e nem sequer consumia bebida alcoólica, não foi o único, nem o primeiro, a aproximar sua literatura do samba e da malandragem. Ainda assim, é interessante perceber o quanto ele buscou no, diálogo com aquele universo, reafirmar sua relação com a cidade. Indissociável da cultura carioca, o samba, leia-se aquela vertente "do morro" ou "malandra", oriunda do "samba de sambar do Estácio", que ao desenvolver uma linguagem própria se consolidaria mais tarde como o ritmo "genuíno" em meio a tantas outras possibilidades que foram por ele recalcadas,⁴²⁸ trazia em suas letras a experiência urbana daqueles que não encontravam lugar numa cidade cuja modernização vinha acompanhada de uma força centrífuga que carregava a população mais pobre para os subúrbios ou para os morros, como nos falam João Máximo e Carlos Didier:

[...] No Estácio de Sá, salvo por um ou outro violão ou cavaquinho em mãos desajeitadas, tudo é tamborim, surdo, cuíca e pandeiro. Ou acompanhamento ainda mais rudimentar [...]. Quanto à parte poética, o sambista do Estácio de Sá canta em suas letras, da maneira mais simples, a vida dos morros e das casas de cômodos, das populações pobres, dos malandros e de outros indivíduos à margem da sociedade.⁴²⁹

No entanto, para além da temática, é na linguagem da música popular, cuja ambiguidade e polifonia pulveriza qualquer padrão estético ou cultural, que reside a proximidade da narrativa urbana rebeliana com o samba e os sambistas, pois, por mais que a mesma sensibilidade possa ter-lhes motivado, não houve, de ambas as partes, qualquer empenho no sentido de conformar um estilo carioca. Nesse sentido, Santuza Naves argumenta que a marchinha *Cidade Maravilhosa*, composta em 1934 por André Filho, hoje hino oficial da cidade, e que exalta a beleza e a centralidade cultural do Rio de Janeiro, "coração do meu Brasil", representava àquele tempo uma exceção, pois a tendência predominante, sobretudo no samba, era a de "suburbanizar" e "fragmentar" a cidade, gerando

⁴²⁷ Ibid.

⁴²⁸ VIANNA, Hermano. Op. Cit.

⁴²⁹ Apud NAVES, Santuza. Op. Cit. p. 91.

identidades locais ligadas ao cotidiano dos bairros. E assim iam sendo cantados Pavuna, Mangueira, Estácio, Oswaldo Cruz, Vila Isabel...⁴³⁰

Por falar em Vila Isabel, Noel Rosa, com todo o seu refinamento, compreendeu como poucos esse aspecto urbano fragmentado ao falar da cidade sempre a partir de seu próprio bairro, como em *Palpite Infeliz* - "Salve Estácio, Salgueiro Mangueira/ Oswaldo Cruz e Matriz/ Que sempre souberam muito bem/ Que a Vila não quer abafar ninguém/ Só quer mostrar que faz samba também" - e *Feitiçoda Vila* - "Lá em Vila Isabel/ Quem é bacharel/ Não tem medo de bamba" - sambas compostos em meio ao quiproquó musical com cantor e compositor Wilson Baptista. Marques Rebelo, que também nasceu na Vila, e que portanto, a seu modo, também era "bacharel" sem "medo de bamba", aproxima-se assim da narrativa urbana fragmentada dos sambas de Noel Rosa ao falar da cidade a partir do bairro com "nome de princesa":

Meninos, eu não vi mas aceito como absoluta verdade o que está nos versos do seresteiro: a Vila vestiu luto quando morreu o seu cantor maior e pelas esquinas violões em funeral choraram em bordões e primas. Os oitizeiros do bulevar, que no passado tanto enterneciam o pintor Batista da Costa e o maestro Francisco Braga [...], teriam por igual chorado: foi à sombra deles que o compositor, tão cedo desaparecido e sempre pranteado, criou seu hinário de exaltação à Vila e ao seu povo, de que sou parte em espírito e carne, orgulho e coração. Pois, modéstia de lado, eu também sou da Vila.⁴³¹

4.5. O Antiturista

Resta ainda mencionar ao menos mais uma das muitas cidades do Rio de Janeiro enfeixadas por Marques Rebelo: a "antiturstica". No início dos anos 1960, depois de já ter transitado por praticamente todos os gêneros literários possíveis e imagináveis, do conto à crônica, da poesia ao romance, da vinheta à biografia, da música popular ao diário, Rebelo deu início a um projeto de livro que deveria contar com a colaboração do compositor e caricaturista Nássara (1910-1966) para homenagear o quadricentenário da cidade, dali a alguns poucos anos. Sua ideia era compor um guia turístico às avessas, em que o próprio autor, encarnando um debochado cicerone, se encarregaria de (des)orientar o turista, isto é, o leitor, quanto aos mais diversos marcos da cidade. O resultado foi a criação do pitoresco

⁴³⁰ Ibid. p. 150.

⁴³¹ REBELO, Marques. *Melhores Crônicas*. Seleção e prefácio Renato Cordeiro Gomes. São Paulo: Global, 2004.p.35.

Guia Antiturstico do Rio de Janeiro, publicado originalmente numa série de quatorze colunas no jornal *Última Hora*, e só recentemente lançado em livro. Como Nássara só havia feito alguns rabiscos, os quais se encontram hoje no arquivo de Marques Rebelo na Academia Brasileira de Letras, a publicação póstuma conta com as sarcásticas ilustrações do caricaturista Jaguar e com o prefácio de Millôr Fernandes, que, segundo ele mesmo, conheceu e convivera com Marques Rebelo na redação de *O Cruzeiro*, da qual conta divertidas histórias dos bastidores.

Arrisco-me a dizer, como pura conjectura, que a ideia de criar o *Guia* possa ter vindo a Rebelo quando da escrita de suas séries de crônicas de viagem escritas para a *Cultura Política* da qual já falamos anteriormente, onde Rebelo trata de cidades brasileiras do interior e também de algumas capitais, como São Paulo, Vitória, Salvador, Belo Horizonte, Recife e Florianópolis. Porém, nessas "cenas da vida brasileira", Rebelo vai um pouco além em suas anotações, discorrendo sobre essas cidades como um sujeito pouco mais interessado que o turista comum, até mesmo porque havia ali toda uma moldura política que o cercava. A experiência turística parece, assim, ter-lhe ocorrido apenas nas suas crônicas para o *Última Hora*, a exemplo de suas "Notas Paraenses", onde se lê anotações como: "A luz de Belém é fraca, apesar do extraordinário esforço dos vaga-lumes. Mas prometem melhorar".⁴³²

Foi a serviço do mesmo jornal que Rebelo viajou a Europa ainda na década de 1950, donde resultaram as séries *Correio Europeu* e *Cortina de Ferro*,⁴³³ as quais também foram publicadas em livro há apenas pouco tempo. Nelas, sim, Rebelo assume a condição de turista propriamente dito, dando suas impressões acerca dos países, seus povos e suas cidades. Ali, Rebelo procede de modo a deixar claro que o seu país e, sobretudo, a sua cidade são os parâmetros a partir dos quais ele compara e observa a Europa naquele tenso contexto do pós-guerra.

Ao tomar nota das muitas cidades que visita, Rebelo age como o viajante Marco Polo em *Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino, quando perguntado pelo

⁴³²REBELO, Marques. *Melhores Crônicas*. Seleção e prefácio Renato Cordeiro Gomes. São Paulo: Global, 2004.p. 103.

⁴³³No primeiro livro, as crônicas de Rebelo tratam de suas impressões de viagem pela Europa Ocidental. Já no segundo, Rebelo, que fora convidado em 1954 a participar do Conselho Mundial da Paz, em Estocolmo, do II Congresso de Escritores Soviéticos, em Moscou, e a visitar a Tchecoslováquia, apresenta anotações diversas sobre suas "andanças" por esses países. Ambos foram publicados originalmente em séries no jornal *Última Hora*.

imperador Kublai Kahn do por que dele nunca lhe ter falado sobre Veneza, sua própria cidade: "- Para distinguir as qualidades das outras cidades, devo partir de uma primeira que permanece implícita. No meu caso, trata-se de Veneza".⁴³⁴ Mas ambos, Rebelo e Polo, sabem que sua cidade implícita é também ela invisível, isto é, existe apenas em seus respectivos imaginários. Portanto, é como se o Rebelo viajante falasse sempre daqueles seus Rios ao falar das cidades da europeias. Nesse sentido, fica claro o procedimento rebeliano de partir das cidades reais apenas para ir além delas e inventar, ele mesmo, suas próprias cidades.

É bem verdade que o vemos muitas vezes tratar de temas mais concretos, como a questão da limpeza e dos transportes, e por que não da própria limpeza dos transportes, tema frequente em suas anotações, como nessa sobre Lisboa: [...] Lisboa é limpa, de uma limpeza que envergonha um carioca", ou Estocolmo: "Eis um problema que intriga os técnicos: por que um ônibus que dura seis anos na Suécia não chega a durar um ano no Rio de Janeiro?"; ou ainda sobre as imensa quantidade de bicicletas nas ruas de Genebra: "Para acabar com tal praga, lembrei propor à Municipalidade a vinda de uns oito lotações cariocas, que numa semana dariam cabo de uns oito mil ciclistas e restabeleceria o prestígio do chofer".

O contexto do pós-guerra, onde ainda era possível ver em muitas cidades as marcas da guerra, também chama a atenção de Rebelo, que de maneira sarcástica as compara com a situação de abandono e desorganização do Centro do Rio de Janeiro:

Quem vem da Escandinávia, via Dinamarca e Holanda, sente-se perturbado quando entra em Bruxelas. Parece que entrou no Rio de Janeiro, exatamente pela rua Marechal Floriano. Confusão, barulheira de sinos e de carrilhões, buzinas, alto-falantes, campainhas, camelôs, falatório. As ruas são feias e sujas. As casas, feiíssimas, padre anda solto e os preços são exorbitantes.⁴³⁵

Mas há também outras em que ele demonstra nitidamente não ser esse o seu principal objetivo, como nas suas anotações sobre Pisa, "É tudo muito bonito, mas deviam consertar a torre.", ou sobre a ilha de Capri: "- Fundamental mesmo é a ilha de Paquetá".⁴³⁶ E é com esse espírito, entre cáustico e bem humorado, mas sempre afetivo, que Rebelo trata do Rio de Janeiro em seu *Guia Antiturstico* num

⁴³⁴ CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 82.

⁴³⁵ REBELO, Marques. *Correio Europeu*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014. p. 97
⁴³⁶ *Ibid.*, p. 140

contexto de instabilidade que se instalara na cidade, que havia recém-perdido o posto de capital para Brasília, tornando-se o Estado da Guanabara.

Desde o início de seu guia, Rebelo tratou das incertezas e dos paradoxos que cercavam a identidade e a nova condição política da cidade, que desde a segunda metade do século XVIII acostumara-se a ser a sede do poder político no Brasil e assumir sua centralidade cultural:

Da formação histórica

É singela e triste. Por muitos anos foi completamente colônia portuguesa e vivia de tamancos; agora é um pouco subcolônia americana e se compraz no *blue jeans*. Se em dado momento foi chamada de Município Neutro, continua parcialíssima e bastante municipal - o que pode ser um encanto sob certos aspectos. *A 21 de abril deste [ano de 1960], deixou de ser Distrito Federal para ser Estado, isto é, passou de cavalo a burro para uns e de burro a cavalo para outros.*⁴³⁷

Nesse ponto em particular, Rebelo assume as contradições que envolviam essa dupla identidade política e cultural do Rio de Janeiro. Em alguma medida, ainda que a autonomia pudesse constituir um antigo anseio político local, a perda da condição de capital parecia incomodá-lo tanto quanto a fúria urbanística que atravessara a cidade na primeira metade do século passado. Não por acaso, ele cita as iniciais do ex-prefeito Henrique Dodsworth e do ex-presidente Juscelino Kubitschek como exemplos máximos da categoria de "Cariocas Desnaturados", que teriam, cada qual a sua maneira, contribuído para agravar os males da cidade:

Assim são chamados os que, cariocas de nascença ou não, no exercício de cargos públicos tudo fizeram para agravar os males da cidade, inventando muitos outros, ofendendo-a, desprestigiando-a, odiando-a. São poucos e repugna dar os nomes deles aqui: contentemo-nos com as iniciais de dois dos mais odientos - HD e JK.⁴³⁸

No entanto, no mais das vezes Rebelo ocupa-se, não da capital, mas dos muitos e fragmentados Rios que corriam em seu subterrâneo. E, ao menos em princípio, ele compreende esses microcosmos locais em sua dimensão literal, na medida em que a topografia do Rio de Janeiro é recortada por morros que separam os bairros que historicamente foram se formando a partir da Baía de Guanabara. Quando assim tratada, por mais bem humorado que seja o tom, a cidade é apresentada ao "turista" em sua dimensão real, e por vezes o guia assume até

⁴³⁷REBELO, Marques. *Guia Antiturstico do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Desiderata: Batel, 2007. p. 17. [grifos meus]

⁴³⁸Ibid., p. 77.

mesmo um tom crítico e denunciatório acerca dos problemas urbanos que tanto afligiam os cariocas, como a falta d'água:

Situada à margem esquerda da ex-Bahia de Guanabara, atual Tanque da Guanabara, em virtude dos sucessivos e lucrativos aterros de caráter urbanístico e imobiliário, não dá a impressão de ser uma cidade, mas de várias escondidas entre morros, quase estanques, mal ligadas entre si, mas com uma aflição como, o seu grande denominador - a falta de água, que é secular, e secular permanecerá, ora por imprevidência, ora por negócio.⁴³⁹

Ainda assim, convém ressaltar que, a exemplo de suas narrativas urbanas anteriores, essa cidade real serve a Rebelo apenas como ponto de partida para a expressão de suas próprias experiências. De modo que a grande maioria dos verbetes que compõem o guia rebeliano apresenta uma cidade real atravessada pelas muitas cidades afetivas do autor. Vejamos os verbetes em que Rebelo trata dos aspectos físicos do Rio de Janeiro, como o relevo - "[...] Suas mais admiráveis curvas são as femininas, muito excitadamente reproduzidas na Imprensa, e a Curva da Amendoeira, que não tem mais amendoeira, pois um general-prefeito, que tinha verdadeiro horror a árvores, botou-as abaixo e continua vivo" -,⁴⁴⁰ as pontas - "Direitas ou esquerdas, a importância de cada uma varia a cada campeonato, eventualmente são transferidas para São Paulo, Recife, Bahia, Portugal e Espanha por preços fabulosos. Existem ainda a Ponta do Caju, sem cajus, e a Ponta do Calabouço, sem calabouço" -,⁴⁴¹ ou os lagos:

Em dia de chuva, todo o Rio de Janeiro é praticamente um lago, perigosíssimo em certos pontos. Mas há dois lagos autênticos - o Mário Lago, que se imortalizou com a letra de Amélia, que era mulher de verdade, e o Senhor Mozart Lago, que às vezes é senador, mas sempre tabelião e feminista. O chamado 'lago do Itamarati', que não passa de uma improbidade, é espelho de ociosidade e crachás.⁴⁴²

Rebelo passa, portanto, da cidade real às suas cidades afetivas a todo instante e, dessa maneira, os aspectos naturais do Rio se confundem com toda uma gama de memórias e referências pessoais, como a amendoeira que deu nome à curva formada no encontro das avenidas Rui Barbosa e Oswaldo Cruz, no pé do Morro da Viúva, fronteira ente os bairros do Flamengo e Botafogo, onde morou

⁴³⁹ Ibid., p. 21.

⁴⁴⁰ Ibid., p. 23

⁴⁴¹ Ibid., p. 31

⁴⁴² Ibid., p 37.

Rebello. Ou ainda quando a paixão pelo futebol faz as pontas da cidade se misturarem aos pontos dos times cariocas, e os lagos misturam-se aos Lagos, sobrenomes de personagens reais que atuavam na cidade. Os limites da cidade de Rebello não se restringem, portanto, aos limites reais da cidade, posto que ficam, com ele mesmo os define, "entre o Sonho e o Amor".⁴⁴³

Entre o sonho e o amor estão também os rios do Rio, cujos cursos correm abafados pela sufocante e artificial Cidade Maravilhosa, epíteto vazio e totalizador ironizado por nosso guia na descrição que segue:

Há o Trapicheiro, que é um fio d'água sentimental. Como todo sentimental, chega um momento em que não sabe para que lado se vira, então abre-se em dois braços - um que vai desaguar no Canal do Mangue, que não é bonito, outro que vai tributar o Rio Comprido, rio este que não chega a ter vinte palmos e que menos ainda teria se não engrossasse com as águas bentas do Rio do Bispo. [...] Existia outrora o Rio Carioca, que deu nome aos naturais da região, nome indígena do qual, aliás, não se consegue apurar a exata significação. Hoje é esgoto. Não é este, diga-se de passagem, o único mistério toponímico. Outrossim, não se sabe por que cargas d'água o Rio de Janeiro foi apelidado, de uns vinte anos para cá, de 'Cidade Maravilhosa'. Suspeitam alguns estudiosos que talvez por causa duma marchinha carnavalesca, lançada com este título e que acabou promovida a hino do Estado da Guanabara.⁴⁴⁴

É nesse "fio d'água sentimental" que Rebello se deixa levar para compor seu Rio de Janeiro antiturístico. Nele, todas as suas cidades se perpassam e se sobrepõem sem que, mais uma vez, o resultado alcance um sentido único e preciso. Sua homenagem assume assim um tom de ironia, lirismo e ternura, sobretudo para com os habitantes comuns da cidade. Chama a atenção, além dos motivos sempre presentes da fragmentação, da suburbanização, da rua e do samba, a temática da favelização, praticamente ausente em seus livros anteriores. Mas mesmo a favela tal qual descrita de Rebello não é real, mas apenas um reflexo em seu rio sentimental:

Chama-se favela o compacto conjunto arquitetônico com o qual a clarividência dos governos favorece a moradia dos munícipes humildes. Foi nelas que se inventou o piloti.

Cada unidade desses mundos de zinco e de sarrafo tem o nome de barraco, material muito poeticamente usado nas letras de samba. À primeira vista, os barracos contrariam as leis da gravidade, mas não se conhece a história de um único que tenha caído. Construção que cai no Rio de Janeiro é arranha-céu. [...]

⁴⁴³Ibid., p. 69.

⁴⁴⁴Ibid., p. 41.

É nas favelas que nascem, crescem e morrem os sambistas anônimos da cidade. As melodias que produzem espalham-se por todo o Brasil e enchem de fama e grana os que assinam.⁴⁴⁵

Há certa contemporaneidade entre Rebelo e atual contexto da cidade, que (re)vive, cinquenta anos depois, a euforia de mais uma efeméride, a dos 450 anos. Momento, portanto, de (co)memorar e de (re)discutir a história recente da cidade, após ter deixado o posto de capital, bem como os horizontes que se lhe abrem no presente-futuro. Por outro lado, vive-se também um misto de expectativa e apreensão, diante dos melhoramentos e das reformas urbanas que recaem nesse momento sobre a cidade sob a batuta do prefeito Eduardo Paes, à frente da prefeitura desde 2009, especialmente na região portuária com o projeto do *Porto Maravilha*, evidente alusão ao perigoso, posto que deveras excludente, epíteto de cidade maravilhosa. Às vésperas da realização dos jogos olímpicos de 2016, reafirma-se assim o papel do Rio de Janeiro como vitrine cultural do país, ao mesmo tempo em que o carioca experimenta novamente alguns dos conhecidos efeitos desse tipo de operação, como a especulação imobiliária e a expulsão dos mais pobres para os subúrbios, além da extinção de muitos de seus lugares afetivos, onde a memória da cidade se constrói no dia-a-dia. O presente do Rio aponta, assim, para um futuro mais uma vez incerto, tal como o era para Rebelo, que, apesar disso, parece tê-lo previsto, há cinquenta anos atrás: "Seja o que Deus quiser".⁴⁴⁶

⁴⁴⁵Ibid. p. 28-29.

⁴⁴⁶Ibid. p. 115.