

O ROMANCE COMO FORMA ADVERSA: LENDO MARQUES REBELO COM OTTO MARIA CARPEAUX*

Guilherme Mazzafera**

 <https://orcid.org/0000-0001-5775-4338>

Como citar este artigo: Mazzafera, G. O romance como forma adversa: lendo Marques Rebelo com Otto Maria Carpeaux. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 1-17, jan./abr. 2024. DOI: <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETD016842>.

Submissão: 1º de março de 2024. **Aceite:** 6 de março de 2024.

Resumo: Adotando uma forma aderente ao ensaio, proponho aqui uma leitura da trilogia *O espelho partido*, de Marques Rebelo, em diálogo com ideias presentes na ensaística de Otto Maria Carpeaux. Partindo das observações do crítico sobre a busca por um equilíbrio de base no romance nacional entre as noções de *veritas* e *realitas*, ancoradas em uma semi-historicidade constitutiva, procuro mostrar como o romance de Rebelo concretiza exemplarmente essa triangulação em sua “forma adversa”.

Palavras-chave: Otto Maria Carpeaux. Marques Rebelo. Crítica literária. Romance brasileiro. Semi-historicidade.

* Pesquisa realizada com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq (Processo nº 141762/2018-7), a quem o autor agradece.

** Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: guilherme.mazzafera.vilhena@gmail.com

*CCLXXXVI – Pode-se dizer do romance que é um espelho.
Um homem, o leitor, debruça-se sobre ele para conhecer
a sua própria realidade humana. Sucede apenas que
este espelho é daqueles que se usam nos circos como um
divertimento: ampliam, deformam, desfiguram. Não divertem,
porém, porque sentimos, apesar de tudo, que esta imagem
deformada é a nossa imagem verdadeira (Lins, 1951, p. 303).*

CRITÉRIOS DE AUTENTICIDADE

■ Em 1960, após quase duas décadas de aprofundamento nas letras brasileiras, o crítico austríaco-brasileiro Otto Maria Carpeaux (1900-1978) lança sua última coletânea de ensaios literários inéditos, *Livros na mesa*. Diferentemente da relativa ausência de estudos sobre escritores brasileiros nas três coletâneas anteriores – *Respostas e perguntas* (1953), *Retratos e leituras* (1953) e *Presenças* (1958) –, *Livros na mesa* possui metade de toda sua extensão dedicada às questões nacionais, subdividida em crítica, poesia e romance. Ponto de chegada que antecipa a dedicação posterior do crítico aos problemas políticos brasileiros, a coletânea parece fechar um arco aberto com “Álvaro Lins e a literatura brasileira”, de *Origens e fins* (1943), no qual encontramos a percepção de Carpeaux (2018, p. 355-365) de que o romance brasileiro ainda não constitui um mundo “definido e definitivo”, mas no qual já despontam manifestações fundadoras como o romance psicológico, derivado de Machado de Assis e Raul Pompeia, e o romance regionalista corporificado em José Lins do Rego. Já em “Autenticidade do romance brasileiro” (1958), talvez seu grande – e sintético, como tendem a ser seus textos mais tardios – ensaio sobre o romance nacional, Carpeaux (1999, p. 882-883) afirma que “só em nossos dias pode-se falar do romance brasileiro como de um *corpus*, quase de uma enciclopédia da vida brasileira”. Encabeçando a última seção de *Livros na mesa*, dedicada integralmente ao romance brasileiro, “Autenticidade” exige, como *parti pris*, a criação de “critérios de autenticidade” enquanto tarefa crítica (Carpeaux, 1999, p. 881).

Partindo do exemplo de T. S. Eliot, praticante e crítico de poesia, constata Carpeaux a quase inexistência do “romancista como crítico de romances”, daquele conhecedor da intimidade do ofício, daí o valor de uma obra então contemporânea, *Modernos ficcionistas brasileiros* (1958), do romancista e crítico Adonias Filho, composta por notas de leitura acerca das obras de 27 confrades prosadores. A partir dessa leitura, Carpeaux (1999, p. 882) destaca a presença de dois problemas: a superprodução, que inviabiliza resenhas mais minuciosas e demanda a adoção de critérios bastante seletivos, e o “esgotamento justamente dos temas preferidos”. Listando três estudos internacionais que lidam com problemática semelhante, a destruição do herói enquanto protagonista de romance, Carpeaux enfatiza que tal tendência faz-se presente desde a primeira metade do século XIX, culminando na elisão dos “contornos firmes” não só do personagem principal, mas também de todos os demais, elisão essa motivada pelas minúcias da análise psicológica e pela usurpação do protagonismo pelo espaço, isto é, pelo ambiente social erigido em herói romanesco – os casos de *L’assomoir* (1877), de Émile Zola, e sua contraparte nacional, *O cortiço* (1890), de Aluísio

Azevedo, vêm sem esforço à mente¹. No caso brasileiro, segundo Carpeaux (1999, p. 882), a tendência deitou profundas raízes ao menos desde o romance psicológico machadiano e do naturalismo que antecedeu, como precursor direto, o neonaturalismo do Nordeste.

Embora não trace de imediato essas associações, o ensaio do crítico suscita no leitor a suspeita de que o herói romanesco é figura há muito diluída, ao menos desde a polivalente deseroização cervantina. Obra-prima da ambiguidade, *Dom Quixote* ainda representa uma espécie de heroísmo clássico, objetivo, decidido e livre de qualquer restrição egoica, com um protagonista disposto a morrer por um ideal que muito o extravasa². No entanto, esse ideal não encontra mais ressonância no mundo, redundando em más consequências para quem o exerce e para os demais envolvidos, sobretudo na primeira parte do romance. Na segunda, o cavaleiro de certa forma passa de sujeito a objeto das ações de outrem, que se divertem à sua custa. Tornando motivo de riso e mesmo de escárnio, é, contudo, como lembra Turguêniev (2015, p. 301), possível amá-lo, ao contrário de sua contraparte, o Hamlet shakespeariano, o herói vacilante por excelência, incapaz de viver para os outros, egoísta inveterado pelo qual podemos ter compaixão, mas jamais amor. Caracterizado pelo dissídio entre pensamento e vontade que o condena à inércia (Turguêniev, 2015, p. 309), Hamlet é uma espécie de patriarca de uma linhagem de heróis desfibrados, culminando em uma estirpe marcadamente russa de heróis/homens supérfluos: o protagonista do *Diário de um homem supérfluo* (1850), de Turguêniev; Oblómov, herói do romance homônimo de Gontcharóv publicado em 1859; além de diversos personagens de Dostoiévski, com destaque para o narrador de *Memórias do subsolo* (1864), o homem do subsolo que configura uma radicalização do tipo que, no limite, redundará nos personagens de romance e teatro de Samuel Beckett. Retomando a comparação de Turguêniev (2015, p. 314), *Dom Quixote*, apesar de sua loucura, respeita as instituições enquanto reconhece a liberdade alheia; Hamlet, por sua vez, mostra-se intolerante com os outros e irreverente para com o poder constituído. Essa caracterização do príncipe dinamarquês, a despeito de sua posição nobiliárquica, cala fundo em certas atitudes que vemos em alguns heróis do romance nacional, sobretudo na figura do intelectual pequeno-burguês não raro vinculado às instituições como meio de sobrevivência e que intimamente despreza sua condição.

No caso brasileiro, para além dos exemplos referidos por Carpeaux, temos uma mescla da figura do herói fracassado, famosamente diagnosticado por Mário de Andrade na “Elegia de abril” (1941), com a do pobre-diabo, que se acentua no romance de 1930, seja nos romances de José Lins do Rego e seus protagonistas passivos e desfibrados, seja nos romances de Graciliano Ramos e Dyonelio Machado, de fracasso mais acerbo. Se Mário tratava essa figura como um herói novo na prosa nacional, José Paulo Paes (2008) traça uma linhagem que vai dos estertores da literatura imperial com *O coruja* (Aluísio Azevedo), de 1887, passa pela República Velha com *As recordações do escrívão Isaías Caminha* (Lima Barreto), de 1909, e chega até o vórtice do romance de 1930 com *Os ratos*

1 Ver o ensaio “De cortiço a cortiço”, de Antonio Candido (2010), recolhido em *O discurso e a cidade*.

2 Para Ivan Turguêniev (2015, p. 297-298), trata-se da “fé em algo inabalável, a fé na verdade, numa palavra, numa verdade que se encontra fora da pessoa isolada, porém que se entrega facilmente a ela, que exige cultos e sacrifícios, mas um culto acessível e constante, e sacrifícios de peso”.

(Dyonelio Machado) e *Angústia* (Graciliano Ramos), publicados respectivamente em 1935 e 1936. Embora tal figura possa ser encontrada na forma breve do conto (como em Dalton Trevisan), o romance seria o gênero apropriado para sua floração, uma vez que são necessários espaço e tempo para tornar minimamente palatável “uma figura assim tão falta de interesse dramático”, dotada de uma quase natural “vocalização para o fracasso” e que se vê o tempo todo à mercê dos caprichos econômicos que podem fatalmente privá-la dos tênues laivos do “orgulho de classe” que ainda lhe restam (Paes, 2008, p. 52-53).

Dos quatro romances analisados por Paes (2008, p. 56), dois deles, *Isaias Caminha* e *Angústia*, são estruturados narrativamente em primeira pessoa, ângulo que o crítico considera ser um tanto impróprio à representação da figura do pobre-diabo, já que o acesso à intimidade confessional dos personagens que narram incita-nos antes ao gesto empático ou cúmplice, enquanto o melhor caminho seria o resguardo de certa distância, de certa “superioridade do compadecido em relação ao compadecido” que se traduz igualmente em certo desdém. Nesse sentido, Paes (2008) localiza na leitura do romance de Lima Barreto o cerne do drama de consciência do protagonista, a “barreira da superioridade intelectual” que o impede de se irmanar com outros a despeito da partilha do estigma da pele negra, que lhe traz muita dor e humilhação. Decorre desse drama uma sensação dúplce de culpa: Caminha vê-se isolado culturalmente dos seus “irmãos de cor” e igualmente derrotado pela sociedade que despreza e confronta criticamente (Paes, 2008, p. 58-59). O romance de Dyonelio, por sua vez, emerge do ensaio de Paes (2008, p. 64) como a representação por excelência do pobre-diabo graças a uma economia narrativa que tende a refugar reverberações simbólicas enquanto oferece, em relação ao protagonista, “quase grau zero de interioridade”, o que tem o curioso efeito de dotar a cotidianidade detalhadamente apreendida pelo livro de uma dimensão quase transcendente.

Recuperando o itinerário proposto por Lukács em *A teoria do romance* (1920), Paes (2008, p. 67) destaca a fenda inabrangível que se interpõe entre o herói e o mundo moderno em toda a sua incoerência estrutural capaz de convulsionar, de uma só vez, indivíduo e forma artística. É Dom Quixote mais uma vez o patriarca dessa frincha e cuja essência marcadamente mimética não encontra porto seguro para sua vocação. Vocação e destino entrecrocaram-se, e o herói que o sucede, o herói propriamente romanesco, faz-se inerentemente melancólico ou irônico (Paes, 2008, p. 67). Entre certo utopismo do romance de formação e a descrença do romance de desilusão – cujos exemplos paradigmáticos para Lukács são, respectivamente, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796), de Goethe, e *A educação sentimental* (1869), de Flaubert –, o pobre-diabo tende a este último modelo, representando uma versão mais radical dele (Paes, 2008, p. 68). Incapaz de justar com o mundo ou dele se evadir para o resguardo interior, o protagonista dessa vertente romanesca, premido pela necessidade econômica, vê-se presa de uma degradação moral e de classe que lhe extirpa a vontade e, no limite, qualquer vida interior, tornada perversamente demonizada ou reificada (Paes, 2008, p. 68-69).

Paes ainda nos lembra de que o Mário da “Elegia” já propunha certa associação entre a presença de tais personagens, vistos como um tipo moral, e a percepção de uma espécie de crise, de falha moral que torna verossímil o interesse por um herói caracterizado por um “frouxo conformismo”. Tal crise, observa Paes (2008, p. 71), estaria intimamente atrelada ao contexto de produção desses

romances, marcado pela *cooptação* (termo tirado dos estudos de Sergio Miceli³) pelo Estado no período getulista, culminando na projeção da ambivalente figura do pequeno-burguês, membro de uma classe média que, na leitura de Guerreiro Ramos mobilizada por Paes (2008, p. 73), “impulsionou a dinâmica política da nossa história”, participando dos mais diversos tipos de movimentos revolucionários sem, no entanto, colher os frutos mais vultosos, que sempre param “nas mãos de alguma oligarquia”. Paes (2008, p. 74) finaliza seu ensaio chamando a atenção justamente para a simetria entre “o destaque dado ao pobre-diabo nalguns romances brasileiros e o frustrado papel de vanguarda que a pequena-burguesia teve na nossa dinâmica social”, aspecto importante para pensar uma outra fase da prosa nacional, vinculada à noção de engajamento, que se acentua nos anos da ditadura militar.

Se o desajustamento da figura do pobre-diabo e sua relação com as circunstâncias vividas por boa parte da classe intelectual⁴ mereceram algumas recriminações de Mário de Andrade, tais aspectos encontraram em Carlos Drummond de Andrade um sucinto advogado de defesa. No breve artigo “Essa nossa classe média...” (1948), coletado em *Passeios na ilha* (1952), o poeta mineiro, funcionário público preso à sua classe e a algumas roupas, destaca a sina e a condição de “desajustado natural” imanente ao “explorador da alma humana” que “sente mais do que o comum a complicação e o mistério da vida”, seja ela interior ou exterior (Andrade, 2011, p. 87). À vacilação, melancolia, tibieza e indecisão, adjetivos dardejados contra a classe média nacional naqueles anos, Andrade (2011, p. 88-89) opõe um “escrúpulo moral, um estado de consciência vigilante, que não aceita deixar-se invadir pela paixão dos outros nem sequer pela sua própria”. A importância de resguardar essa individualidade, mesmo diante da “firmeza política” demandada – que o poeta relativiza ao apontar a hesitação candente dos políticos, por eles travestida de pulso firme – é o que Andrade (2011, p. 90) deseja ressaltar, vendo nisso um defeito de classe do qual advém “essa pouca alegria e esse consolo pouco de que ainda nos nutrimos” enquanto a divisão em classes não for integralmente abolida⁵.

Retomando o ensaio de Carpeaux, para além da configuração desfibrada, o crítico adverte que a desapareição do herói tem potencial de fazer ruir a estrutura novelística, exigindo novos moldes para manter-se de pé. Essa preocupação técnica, embora importante, não é tomada por primaz no estudo de Adonias Filho, mais interessado nos problemas morais (Carpeaux, 1999, p. 882). O que se segue é uma das formulações mais importantes de nosso crítico acerca da configuração do romance enquanto gênero. Por um lado, trata-se sempre de uma “pesquisa de moralista”; por outro, a pesquisa em si de nada vale a menos que seja engastada em obra, em uma “estrutura que resiste à aplicação de critérios estéticos”, de modo que nenhum desses critérios tem predominância, devendo antes constituir limites recíprocos. Daí a sùmula possível: pensar o romance como “expressão estética de uma crise moral” (Carpeaux, 1999, p. 882).

3 Sobre tudo em *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, estudo que se debruça mormente sobre as vidas e não sobre as obras dos intelectuais analisados.

4 Diz Carpeaux (2005, p. 636) em “Condições sociais” (1961): “Hans Spier já demonstrou, 30 anos atrás, que a *intelligentsia* não é uma classe social, porque não ocupa posição inequivocamente definida no processo de produção. É isso mesmo que explica a pluralidade das *intelligentsias*, a existência de várias delas dentro de uma mesma sociedade”.

5 Na nota da edição (Andrade, 2011, p. 314), ressalta-se que o destaque dado pelo poeta ao desajustamento da classe média encontra anteparo em teses do Partido Socialista Brasileiro, que valorizava “o papel potencialmente revolucionário, dentro do quadro democrático, de setores esclarecidos da classe média em associação às massas despolitizadas que o populismo procurava mobilizar”.

O cumprimento dessa dupla exigência tem sido abundante na literatura nacional, encontrável, entre manifestações brasileiras e brasileiríssimas, desde Macedo e Alencar. Repassando em rápidas pinceladas a longa e fascinante história da “racionalização e purificação da imaginação criadora” que é em certo sentido a história do romance, Carpeaux enfatiza como a seriedade do gênero está atada aos seus efeitos de novidade – a passagem do *romance* ao *novel*, a despeito da pervivência de traços daquele neste ainda hoje – trazidos pela mimese realista do gênero, preocupado mais do que qualquer outro com “o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita”, expressivamente sintetizado por Ian Watt (2010, p. 11, 32) em seu clássico estudo por meio do conceito de “realismo formal”, o método mobilizado pelo romance com o intuito de incorporar em sua forma uma visão marcadamente circunstancial da vida a fim de prover ao leitor um “relato completo e autêntico da experiência humana”.

Fruto tardio, o romance nacional emerge na fase do “sentimentalismo idealista”, a ser superado posteriormente pelo realismo-naturalismo de filiação francesa e norte-americana (Carpeaux, 1999, p. 883). A sua média, contudo, encontra-se no “romance de introspecção psicológica” de Machado de Assis, capaz de articular a síntese entre a verdade interior do homem e a realidade que lhe é externa. Mobilizando um dos diversos binômios agônicos que estruturam sua crítica, Carpeaux (1999, p. 883) oferece seu julgamento mais preciso sobre o romance nacional: “O equilíbrio entre a *veritas* e a *realitas* é o problema do romance brasileiro”.

Postulando que ambos os termos carecem de definições apriorísticas, sendo ressignificados a cada novo espécime romanesco, Carpeaux busca compreender a realidade apresentada pelo moderno romance brasileiro à luz da obra do crítico Ferdinand Lion, *O romance francês no século XIX* (1951, escrita em alemão e, salvo engano, sem tradução nacional). Lion demonstra que os romances de Balzac, Stendhal, Flaubert e Zola estabelecem uma relação particular com o leitor moderno e permanecem vivos (ou até mais vivos) a despeito de lidarem com uma “sociedade desaparecida”. Seus personagens, vinculados a uma classe há muito em declínio, ainda são encontrados pelas ruas. No entretanto do moderno e do histórico, a leitura de tais romances não exige a imersão em um passado remoto, uma vez que, ainda que em decomposição, a sociedade lá retratada permanece subsistindo.

Transplantando tais ideias para o caso brasileiro, Carpeaux (1999, p. 884) chega a outra síntese possível, igualmente decorrente do equilíbrio anterior entre as esferas subjetiva e objetiva: o romance brasileiro moderno é dotado de uma semi-historicidade constitutiva. Tal intuição alicerça-se na ideia um tanto paradoxal de que o romance brasileiro moderno não lida com um mundo nascente, e sim com “um mundo velho em decomposição”, seja a sociedade semi-feudal nordestina (em declínio, porém presente) ou a sociedade burguesa do Sul (Sudeste e Sul, sobretudo), decadente antes de sua plena maturação (Carpeaux, 1999, p. 884). Para o crítico, é justamente o aspecto semi-histórico que permite abrigar igualmente em uma mesma prateleira, entre outros exemplos, o ciclo canavieiro de José Lins do Rego e o romance urbano de Octávio de Faria. Retomando a clássica noção lukacsiana do romance enquanto gênero constituído pela noção de um “desabrigo transcendental”, Carpeaux nela divisa a coalescência do problema moral com o social, liame íntimo que permite ao romance nacional

atingir os píncaros da tragédia em *Angústia* (1936). Estaria nesse equilíbrio entre *veritas* e *realitas*, entre o aspecto moral e o social, fundado em uma semi-historicidade de base, o critério de autenticidade do romance brasileiro como “monumento da terra e da gente do Brasil” (Carpeaux, 1999, p. 884).

Se Graciliano parece ser o representante legítimo desse equilíbrio, Carpeaux elege um outro autor como responsável por formular o verdadeiro epílogo do ápice da literatura nacional.

A VERDADE E A REALIDADE

“O que estava impresso era verdade, e basta.” Era assim que Dom Quixote lia seus romances de cavalaria; foi por conta disso que o romance, que ousava falar do que não existia, foi perseguido e acuado; e é ainda assim que se lê quase todo o noticiário. No entanto, dizia Carpeaux (2005, p. 616) no ensaio “A verdade e a realidade” (1961): “já não podemos acreditar no papel dominante da verdade no mundo”. Se o romance surge justamente da fissura entre verdade e realidade (verdade que é, também, aparência), não é de estranhar que busque igualmente se lançar como possível antídoto contra essa cisão. Surgiria daí uma distinção importante entre a “realidade dos fatos” e a “verdade da ficção”, e parte da busca romanesca – Carpeaux pensa sobretudo em Stendhal – seria a de “extrair da alma humana as verdades que as convenções sociais não deixaram revelar-se”, criando “uma verdade dentro da realidade”. Tratando-se de “estruturas organicamente construídas”, as obras de arte são dotadas de um elemento de realidade e significação não encontrado na “realidade bruta”. Mas há algo de específico nas obras capazes de operar uma estilização da realidade, associadas, em parte, ao grande realismo: “O realismo cria realidade. O naturalismo reflete a realidade” (Carpeaux, 2005, p. 617). Este, em seu pendor didático, aceita e até esclarece ao leitor que se trata de ficção, mas ficção com “valor de verdade”, visto que “regulada por verdades científicas”⁶. Há ainda uma verdade inatamente superior à realidade, verdade que almeja tornar-se a “realidade do futuro”, como a do realismo socialista. Carpeaux (2005, p. 617), porém, demonstra maior interesse por uma linhagem que não aceita como dada nossa “capacidade de reconhecer a verdade”, linhagem que parte das dúvidas de Alessandro Manzoni quanto à verdade histórica contida em sua própria obra e que ganha espessura nas obras de Henry James e Joseph Conrad, que fragmentam a perspectiva ao refugarem a onisciência, chegando até a estaca zero de Sartre em *A náusea* (1938), de onde parte a busca por realidades “mais verdadeiras” evidenciada no *nouveau roman* francês.

Um exemplo fecundo dessa tensão encontra-se no ambicioso projeto de Marques Rebelo intitulado *O espelho partido*, originalmente concebido em sete volumes que abarcariam o período de duas décadas (1936-1955), esforço lento e detalhista que se viu interrompido pela morte do autor em 1973. O tríptico publicado – *O trapicheiro* (1959), *A mudança* (1963) e *A guerra está em nós* (1968) – compõe-se como vasto painel de época, abrangendo o período de 1936

6 Apoiando-se em Lukács, Carpeaux (2011, p. 2762) aponta na *História da literatura ocidental* que o realismo derivaria de uma observação seletiva do real, enquanto o naturalismo teria origem em uma “observação indiscriminada de todos os fatos sociais”. Nesse sentido, a crença naturalista na “verdade literal da sua documentação” – documentação que anseia por abarcar tudo que pode ser examinado – acaba por elidir o problema cervantino, isto é, a tensão entre aparência e realidade que enforma o romance moderno (Carpeaux, 2011, p. 2783).

a 1944 na vida carioca, marcado por transformações céleres e profundas nos âmbitos nacional e internacional⁷. Para levar a cabo sua empresa, o escritor lança mão de material biográfico e documental, a ponto de a crítica por vezes considerar sua trilogia um extenso *roman à clef* no qual comparece, entre muitos outros, um personagem chamado Jacobo de Giorgio, que tem por possível modelo o próprio Carpeaux. Em sua composição, Rebelo adota a forma do diário íntimo e procura representar as ditas transformações a partir de sua presentificação inacabada por meio da subjetividade do narrador-protagonista, o escritor carioca Eduardo, porém de modo a abranger outras temporalidades entre vieses evocativos e expectantes (Frungillo, 2001, p. 1). Característica dessa subjetividade é a expressão fragmentada, entrecortada e lacunar, além de historicamente aderente e contingentemente elegíaca, que mescla aspectos íntimos, fatos políticos nacionais e internacionais (com destaque para a instauração e vigência do Estado Novo e os reflexos da Segunda Guerra Mundial em terras brasileiras) e os meandros da vida literária da qual o narrador participa.

Se de certa forma a trilogia de Rebelo é uma espécie de acerto de contas com um mundo que já não mais existe, na leitura de Carpeaux ela parece configurar não apenas a suma de uma época histórica, como também de uma época literária. Nesse sentido, o recuo da narração desabrida e plena à forma do diário íntimo assinala a potência estética da obra em suas dobras temporais diante das impossibilidades da narração tradicional em figurar aquela matéria vigorosamente vertente. Para tanto, foi preciso que Rebelo abandonasse parte do provincianismo de seus romances anteriores em prol de uma visão mais abrangente e até mesmo integradora, corporificada em um “romance de intelectuais” (Frungillo, 2001, p. 11). Mais do que isso, enquanto os esforços anteriores do autor pareciam se filiar a certa tradição realista-carioca, capitaneada por Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis e Lima Barreto, a trilogia, cuja primeira parte foi publicada somente 17 anos após seu último romance, *Stela me abriu a porta* (1942), representa algo novo, misto de sùmula com ruptura (Frungillo, 2001, p. 48).

A obra teve origem em um diário que Rebelo começou a compor em 1936 (do qual publicou partes em periódicos) e que julgou, alguns anos depois, apto enquanto fonte de criação ficcional. O processo para lograr tal intuição, contudo, exigiu-lhe longos esforços de reescrita e apagamento, de forma que “fatos e pessoas foram desfeitos de tal modo que apenas fossem criação minha, não simples retrato de alguém ou de alguma coisa”, enquanto personagens completamente inventados igualmente emergiram e, em certos casos, “duas ou mais personagens do diário serviram de base para a criação de uma única personagem” (Py, 1963, p. 32). Embora o lastro biográfico seja em certo sentido palpável e algumas identificações entre personagens e suas inspirações reais tenham se cristalizado (Adonias Ferraz seria Cornélio Penna; Gustavo Orlando, Graciliano Ramos; Vasco Araújo, o editor José Olympio; Julião Tavares, Carlos Lacerda; e Jacobo de Giorgio, Carpeaux⁸), a obra por certo extravasa esses limites e pede compreensão

7 Em “Machado e outros cariocas”, discorrendo sobre o “problema novelístico da Grande Cidade”, Carpeaux (1999, p. 894) observa que “nem todas as fases de evolução de uma grande cidade se prestam à exploração pelo romancista. Mas só, parece, as fases finais de uma profunda transição social”. Seria esse o caso do tríptico rebeliano? No fecho, citando versos de “Morte no avião” (Drummond), diz o crítico que “ainda não temos, ainda não podemos ter o romance do Rio de Janeiro de hoje, que ‘muda, num golpe’”. Mas, e quanto ao Rio de ontem?

8 Uma lista especulativa mais ampla encontra-se na entrevista de Fernando Py (1963) com Rebelo.

apropriada, o que não parece ter obtido em sua contemporaneidade (com ecos que ainda insistem em perdurar), interessada no jogo de adivinhações e correspondências e em certa identificação imediata das críticas do narrador Eduardo com as opiniões de Rebelo⁹, tomando-a antes como diário do que como romance, sobvalorizando os dotes de observador à verve inventiva de Rebelo e até mesmo lançando mão da obra como fonte biográfica para perfis de seu autor (Fruingillo, 2001, p. 51-52).

Ao lado desse ocultamento, contudo, alguns escritores de carne e osso também aparecem como personagens do livro mantendo sua onomástica ou antonomásia costumeira, como “O Poeta” (Manuel Bandeira), Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Drummond, sem serem, no entanto, qualificados por seu autor como personagens efetivos do livro (Py, 1963, p. 33). Embora se trate de um diário íntimo do personagem Eduardo, este, escritor que é, não oculta o fato de que o que ali escreve é, também, romance – “Oh isto não é um romance! – dirão alguns técnicos, o que não tem importância e não constitui verdade. Tudo pode ser romance” (Rebelo, 2012, p. 29) –, o que torna a questão ainda menos simples nesse caudaloso painel de fragmentos que coalescem e igualmente se repelem. Trata-se, portanto, de uma obra que se recusa a ser documento de seu tempo, antes transfigurando-o pelas manobras temporais e, em certo sentido, de despersonalização (a ficção de Rebelo parte da ficção de seu personagem, Eduardo, ambos autores de diários), compondo uma representação altamente subjetivada de um período de notável prodigalidade – sobretudo romanesca – nas nossas letras, sem, contudo, haver qualquer intenção de oferecer um retrato preciso ou mesmo completo. Em sua totalidade de tríptico, *O espelho partido* é, também, incontornável fragmento.

A despeito do deslocamento temporal para 1938, período em que Carpeaux, então Otto Karpfen, ainda se encontrava na Europa, a identificação do personagem Jacobo de Giorgio com o crítico austríaco faz-se premente pela caracterização feita por Eduardo nas entradas de seu diário. Sua primeira descrição, datada de 2 de setembro de 1938 – basicamente um ano antes do embarque de Carpeaux para o Brasil –, reforça atributos físicos e intelectuais marcantes que ainda perduram em certos retratos imediatistas do crítico: “O simiesco Jacobo de Giorgio, professor de estética e autêntico polígrafo, que em três meses de Brasil já domina o idioma”. A feição simiesca, os múltiplos talentos e a autoridade intelectual perfazem uma combinação perigosa que viria a incomodar mais de um indivíduo dotado do “mais alentado amor pela incultura”, que de pronto tacham o estrangeiro de “perturbador intruso, um demolidor de glórias e reputações” (Rebelo, 2011, p. 467). A facilidade linguística com o português é atribuída ao domínio de outras línguas latinas e à leitura de uma gramática portuguesa durante a viagem, tendo tido contato prévio apenas com Euclides da Cunha, que o impressionara, e Taunay, que não o fez (Rebelo, 2011, p. 468). Já o gesto crítico de demolição, presente na ensaística de Carpeaux em seus recorrentes exames de consciência, será retomado pelo diarista em citação tenuemente imperfeita da frase de abertura do ensaio “Jacob Burckhardt: profeta de nossa época” (1941), a

9 Nesse sentido, adverte Fruingillo (2001, p. 62) sobre a identificação não meditada entre o personagem Altamirano e o poeta e editor Augusto Frederico Schmidt, com quem Rebelo teve uma relação complexa e que foi seu primeiro editor (no romance, o primeiro editor de Eduardo chama-se Azamor): “A opinião de Eduardo sobre o caráter de Altamirano é mais segura do que foi a de Rebelo sobre o caráter de Schmidt. Aqui a ficção corrigiu as incoerências da vida real, em que ora acusamos, ora relevamos, ora condenamos, ora perdoamos”.

estrela de Carpeaux na imprensa brasileira: “A glória no mais das vezes é um conjunto de mal-entendidos. Muitas vezes esses mal-entendidos formam um denso nevoeiro, donde surge um busto de gesso, o ídolo das Obras Completas, cobertas de poeira. É o caso dos clássicos” (Rebelo, 2011, p. 404-405). Tal trecho, vale notar, é retomado em certa peroração de Eduardo perto do final do primeiro volume, na qual fala sobre sua relação conflituosa com os clássicos, que demandam leitura em idade mais madura, e, ainda mais importante, sobre sua dificuldade de reconstruir, para si e para os outros, os grandes pensamentos, residindo seu talento de escritor sobretudo na fluidez do diálogo espontâneo advindo antes do ouvido do que da técnica romanesca (Rebelo, 2011, p. 495).

Em outro momento, Eduardo relata um encontro com Jacobo, flagrado em plena cena de leitura burckhardtiana em um banco. Desvelando uma relação meio devocional de aprendiz, Eduardo lista os nomes que lhe foram revelados pelo mestre: Jules Renard, Jens Peter Jacobsen, Thornton Wilder, Franz Kafka, Friedrich Hölderlin, Georg Lichtenberg, nomes estes, com exceção do primeiro (com quem Carpeaux compara Rebelo em “Contos de Tchecov”, de *Respostas e perguntas*), presentes em *A cinza do purgatório* (1942) e *Origens e fins* (1943), os dois primeiros livros de Carpeaux publicados no Brasil. Ao contrário do diarista, Jacobo, além de “melômano”, é qualificado como “bom condutor de ideias”, possuindo o perfil muitas vezes depreciado do “divulgador” anteparado no estofo do “ensaísta, do pensador” (Rebelo, 2011, p. 480)¹⁰. Em função de tais habilidades plenamente cultivadas, o narrador antevê “a onda que poderá formar contra si, com a extensão de sua *formação humanística*, com a sua severidade de *criticismo europeu*” (Rebelo, 2011, p. 480, grifos nossos). A onda de fato se formou para Carpeaux pouco tempo após sua chegada¹¹, sendo representada no romance pela escrita de um artigo indireto contra Jacobo, com o intuito de incompatibilizá-lo com os escritores nacionais (Rebelo, 2012, p. 172), por comentários indelicados quanto à sua origem – “Judeu? Não! Provavelmente mais ariano do que nós...” (Rebelo, 2012, p. 43) – e, de modo mais flagrante, por meio de um dos encontros no salão literário de Susana Mascarenhas, sendo a repulsa motivada, tal nos diz o diarista, pelo fato de a atuação de Jacobo constituir uma “aferição rude para as nossas almas autossuficientes”, privadas de lastro ou tradição,

[...] tão afeitas ao ligeirismo da crítica impressionista, tão acostumadas ao adjetivo fácil e rotundo, à louvação desenfreada, sensitivas, que ao mais leve reparo ou remoço se ofendem, se revoltam e, revoltadas, mordem e apunhalam! (Rebelo, 2011, p. 480-481).

Embora ofereça aqui um diagnóstico combativo de uma cena literária de compadrio ofendido, o próprio narrador, com sua formação “autodidata” e certa tendência vitriólica (que encontra algum espelhamento no próprio Rebelo), não escapa do escrutínio, sendo a segunda característica percebida e expressivamente registrada por Eduardo na entrada de 15 de junho de 1937: “Caneta pingando fel. Que ganhas com isso?” (Rebelo, 2011, p. 269).

¹⁰ No que se refere à pecha de “divulgador” como uma espécie de modalidade inferior de crítica, assevera Carpeaux (2005, p. 512) em “Presença francesa” (1960): “A primeira tarefa do crítico é, digam o que queiram, a de informar: a si mesmo e aos leitores”.

¹¹ Sobre a polêmica provocada pelo necrológio antecipado do escritor francês Romain Rolland publicado por Carpeaux na *Revista do Brasil* em dezembro de 1943 (“A morte de Romain Rolland”), que gestou uma campanha contra o crítico que contou, inclusive, com a participação do pensador católico francês Georges Bernanos, além de Genolino Amado, Dalcídio Jurandir, Guilherme Figueiredo e Carlos Lacerda, ver o excelente estudo de Andréas Pfersmann (2014).

Em uma possível sùmula, Jacobo aparece como “conhecedor profundo, invejável, mas um pouco desconcertante” (Rebello, 2012, p. 290), motivando comentários sardônicos sobre o incômodo do “esteta” ao passar uma noite ouvindo sambas (p. 368) e, em uma cena notável, registra-se a “queda de um ídolo” (p. 292) quando Jacobo responde com rude silêncio ao apreço empolgado de Eduardo pelo compositor italiano Ottorino Respighi, incômodo que se prolonga quando o mestre europeu emite algumas opiniões curiosas, como ao revelar sua aversão à poesia épica de Camões (p. 275). Apesar disso, o diarista segue registrando observações importantes de Jacobo sobre a necessidade de uma admiração mais restritiva, livre da usual “admiração em bloco”, a fim de construir uma crítica capaz de posicionar a literatura brasileira no âmbito da literatura universal (Rebello, 2012, p. 239). Além disso, quando criticam, pelas costas, a alegada presunção de Jacobo, responde Luísa, a companheira oficial de Eduardo: “Não sei se isso pode ser defeito. Afinal, ele sabe coisa que não é brincadeira. E quem ama os cães, como ele ama, está perdoado de todas as falhas humanas” (Rebello, 2012, p. 306). Mais uma vez se evoca um dado da realidade, no caso, a paixão de Carpeaux por cachorros (expressa em mais de um artigo), sobretudo da raça *basset*, como sua cachorrinha austríaca Murli que, tendo escapado da fúria nazista, veio a falecer em 1947 (Andrade, 1947). Eduardo também não deixa de registrar uma importante definição de Jacobo sobre romance, que traz certo sabor aforismático que não raro encontramos na prosa de Carpeaux: “O capital no julgamento de um romance é que ele seja realmente um romance. A qualidade do romancista como escritor é matéria de segundo plano” (Rebello, 2012, p. 524-525).

Outro aspecto marcante da trilogia são as reflexões literárias que ressoam fundo quanto à própria escrita da obra, como a necessidade de “sofrer em cima de cada linha” (Rebello, 2011, p. 482), limando os excessos; a exigência de recusar o valor puramente documental – “a lenda dominante é que o romance precisa ser documentário para ser romance” (p. 306) – e o frágil apelo do pitoresco; a opção por certos trechos jorrados e abundantes, “em aproveitamento da velocidade do pensamento e da memória”, uma técnica *à la* Henry James que aprimora as imersões psicológicas e análises interiores (p. 244). Como sùmula possível, uma divisa precisa e igualmente transfiguradora, que amealha os movimentos de condensação e adaptabilidade do material colhido por Rebello para seu tríptico: “Inventar, não! O ideal é obter-se um máximo de realidade num máximo de adaptação” (Rebello, 2011, p. 235). A recusa do aspecto documentário, do mero registro acrítico que até mesmo exotiza o pitoresco, é aqui justificada: é por meio da adaptação, do manejo literário do material, que a realidade pode ser flagrada em seu máximo. Ao despir o nome Carpeaux de toda a sua inevitável cadeia semântica e recompô-lo em Jacobo, um personagem, isto é, uma seleção de traços humanos, Rebello consegue aferir certa realidade que o uso acrítico do antropônimo jamais teria permitido por seus irremissíveis transbordamentos. Interessa menos saber como a cena literária nacional de fato se comportou em relação a Carpeaux do que como ela se comportaria diante de uma figura como Jacobo. Daí a importante observação de Sebastião Uchoa Leite (*apud* Frungillo, 2001, p. 82) de que “As personagens reais em que se baseiam os personagens não têm importância do ponto de vista literário. São protótipos, exemplos de uma sociedade em decomposição”.

Em um movimento interessante, que não deixa de ser uma espécie de auto-defesa, Eduardo relata as palavras de um crítico do *Diário de Recife* acerca de

seu romance *Rua das mulheres*, procurando identificar o autor com um dos personagens, isto é, flagrar a composição de um “autoperfil”, um desvio, no ver do crítico, do valor daquela literatura “porque a ironia e o prazer de rir dos outros constitui arma dos fracos” (Rebelo, 2011, p. 131). Ainda estamos um tanto longe da asserção da autoficção como veio significativo da produção literária nacional – e o fato de o recorte de jornal contendo o juízo crítico ter sido entregue a Eduardo por Gustavo Orlando, avatar de Graciliano Ramos, escritor que passa, na formulação certa de Antonio Candido, da ficção à confissão, apenas reforça a transicionalidade do caso –, mas esse procedimento, que constitui a base do romance de chave de Rebelo, está muito distante do mero prazer de rir dos outros, visando antes à reconstituição de um importante panorama, propositalmente deformado pela adaptação, de certo momento específico da história brasileira e carioca no qual o círculo literário, em suas virtudes e mesquinhas, é dotado de um prestígio que talvez nunca mais tenha tido, e no qual o narrador-diarista se insere em toda a sua ambiguidade.

Relatando certo avanço na escrita de um romance, o narrador oferece um diagnóstico preciso da configuração do romance-diário que lemos, livro “arrastado, contrapontado, fragmentado, suspenso no espaço como *galáxia sentimental*”, carecendo ainda de um “esqueleto firme” (Rebelo, 2011, p. 91-92, grifo nosso). A galáxia sentimental de Eduardo, embora filtrada por seu ponto de vista – o que dirige, mas não escinde, o contraponto: “Sou leitor de mim mesmo. Isto é importante” (Rebelo, 2011, p. 195) –, avulta em certo desejo de suspensão temporal, uma espécie de marca precípua do romance realista tal como lido pelo crítico suíço Fernand Lion na qual Carpeaux muito insiste: “não há nada mais presente do que o passado” (Rebelo, 2011, p. 272).

A disjunção construtiva do diário, erigido a partir de um único centro de consciência que, no entanto, frequentemente registra palavras de outrem, opera recorrentes traslados da intimidade à *res publica*, conduzindo diversos núcleos narrativos em paralelo, sem rígido respeito pela cronologia: efeitos precedem causas, nomes vêm e vão, e, de modo análogo à interdependência não linear entre os acontecimentos na Europa e a vida brasileira, também a vida de Eduardo é mediada por transições recursivas em que o local e o universal se imiscuem, seja ao escrever sobre o irmão Emanuel, lotado diplomaticamente na Inglaterra, ou ao registrar suas interlocuções com o mestre europeu Jacobo e sua busca por aclimatação. A despeito desses meandros, nota-se um domínio progressivo do tempo e homens presentes ao longo dos três volumes, dinâmica esta encenada nos próprios títulos das partes e, não menos importante, pela própria forma adotada: ainda que a origem do livro esteja atrelada à escrita de um diário pelo próprio Rebelo e, tal como em um romance histórico, o autor tenha buscado refrear ao máximo a entrada inopinada de anacronismos, a distância que separa os eventos da obra publicada naturalmente faz impingir sobre ela certo senso retrospectivo, de modo que, embora o tríptico se encerre antes do fim da guerra e da queda efetiva do Estado Novo (que não significa, contudo, a queda definitiva de Getúlio, evento que em certa medida constituiria o ciclo completo ideado pelo romancista), essa dupla derrocada se faz praticamente certa ao fim da leitura, da qual também se podem extrair, como propõe Frungillo (2001, p. 234), “advertências ao futuro”.

Inicialmente nesta ordem, a ditadura varguista do Estado Novo e a Segunda Guerra Mundial invadem os mais recônditos espaços sociais e afetivos do

romance, de modo que o destino do país se enlaça progressiva e indissolúvelmente ao embate furioso das potências europeias. Há, contudo, certo resguardo de distância, mesmo quando a fieira de mortes atinge os vínculos mais íntimos do narrador, como no caso da morte de seu irmão Emanuel, em Liverpool, pelos bombardeios alemães. A forma fragmentada que se lavra pela recursividade da escrita de um diário – vetor unitário movente – dá-se como modo de apreender uma realidade inequivocamente múltipla, mas igualmente unificada. De modo preciso, o período focalizado por Rebelo dá notícia de um mundo que se torna, a cada novo desdobramento do conflito europeu, mais e mais circunscrito:

O mundo hoje, Luísa, é uma coisa só, una, indivisível. A luta deles [dos espanhóis] era a nossa luta. A derrota deles é a nossa derrota (Rebelo, 2012, p. 53).

Mas o mundo tornou-se menor. Um gemido londrino é ouvido no Brasil, uma ferida em peito maquis faz escorrer sangue em rua carioca. E cada bomba que explode em solo inglês despedaça angustiosamente qualquer coisa dentro de nós, qualquer coisa extraordinariamente preciosa, pedra ou torreão, tijolo ou seteira, pau ou ameia, pedaços da fortaleza que ainda mantemos contra a bota totalitária (Rebelo, 2012, p. 324).

E há um mês que Bergson desapareceu, desapareceu quase que em silêncio. A metralha ensurdeceu os homens. Os olhos estão desviados para o engalfinhamento universal (Rebelo, 2012, p. 415).

O engalfinhamento universal, porém, faz-se intimamente atrelado à experiência despótica local, o que justifica a presença massiva do assunto guerra nas entradas do diário, assunto que não apenas apaixona, como também insufla certo gesto resistente: “De que maneira poderíamos combater a nossa ditadura, senão nos empolgando com a causa das democracias e desejando sua vitória?” (Rebelo, 2012, p. 424). Contudo, Eduardo não deixa de registrar, com desabrida ironia, uma modalidade superior de união ao notar que as realidades mavórticas da guerra – “bom negócio é a guerra” (Rebelo, 2012, p. 336) – apenas servem para o refestelo desapaixonado do capital:

Verificou-se, graças a alguns projéteis que não explodiram, que a procedência de muitos que caíram sobre Londres era a mesma de muitos jogados sobre a Alemanha e que muito canhão costeiro, de recente modelo, trazia o nome de Krupp. Na África, uma boa quantidade de carros blindados fascistas destruídos era de fabricação inglesa, enquanto os pneus dos caminhões, britânicos ou italianos, na maioria eram da mesma marca americana (Rebelo, 2012, p. 327).

Ao retratar uma outra guerra mais provinciana e comezinha, isto é, a vida literária em sua vibrante pulsação e mesquinharía inata, prenhe de rivalidades e penetração ideológica mesmo nas obras que julgava mais autossuficientes¹², Rebelo dá notícia de uma cisão profunda entre tema e técnica (para recuperarmos os termos usados por Sérgio Buarque de Holanda no artigo homônimo de 1950), percebida criticamente pelo diarista: “Não há vez para o equilíbrio – é o louvor ou a diatribe”. Se parece gastar mais palavras contra o abandono do

¹² Em certa passagem, o diarista nos mostra que os termos da disputa literária que opunha os do Norte e os do Sul são utilizados para falar das preferências ideológicas de certos intelectuais quanto à guerra europeia, alternando entre Aliados e Eixo ao sabor dos acontecimentos: “O fato de ontem serem sul e hoje serem norte não os envergonha nenhum tico!” (Rebelo, 2012, p. 136).

estilo efetivado pela “falange que, desde 1930, corajosamente invadiu e dominou a área das letras” enquanto descobria o “Brasil aos brasileiros”, e na defesa de que “não basta ter o que contar, é capital saber como contá-lo”, Eduardo também reconhece que “é difícil explicar o que seja escrever bem quando as forças telúricas se soltam e o êxito se empolga” e, ainda, que no extremo oposto há escritores “que creem sinceramente que o estilo é o enredo do romance que escrevem” (Rebello, 2012, p. 467). O romance que lemos, portanto, tal como propusera Carpeaux quanto a Graciliano, opera uma síntese fecunda entre o romance social e o romance intimista propiciada pela tensão entre uma forma de pendor individualista e um assunto progressivamente público. Junto disso, aliás, tem-se outra percepção de fragmentação e continuidade, no caso, as conquistas modernistas e sua absorção pela geração seguinte, da qual participa Eduardo enquanto parte de “uma geração séria, indiferente ao que fizeram os modernistas, mas semente indubitável da ação do modernismo” (Rebello, 2012, p. 32).

Nesse sentido, o viés fragmentado, entrecortado, que alterna velocidade e sofreguidão, denota uma busca por capturar, com a adaptabilidade exigida, um tempo intrinsecamente embaralhado – “Confuso é o vosso tempo – advertiu o espelho do alto dos seus quarenta lustros” (Rebello, 2011, p. 279), espelho este que muitas vezes se fragmenta ainda mais: “É o espelho partidíssimo” (p. 354)¹³. A partição especular é ela mesma fruto da impossibilidade de ordenação sistemática, uma vez que a “infinita versatilidade” da experiência, mesmo se diligentemente anotada ponto a ponto, só permite compor um “manto de retalhos” corporificado em uma “forma adversa” (Rebello, 2011, p. 58-59) que desempenha um embate com a memória, de modo que “escrever na primeira pessoa não é concessão à facilidade”, e sim uma oportunidade “para vencermos a despótica e suscetível memória, zeladora da nossa nudez” (Rebello, 2012, p. 281). É, também, uma forma de capturar o “rio” que, diante da miopia e de olhos acerbos, tem se evadido do mapa literário nacional, cujos “cartógrafos não distinguem as serras das planícies, quase sempre as invertem. E as margens! Uma não acredita na outra, diz que a outra não existe” (Rebello, 2011, p. 306).

No limite, a opção pela *forma adversa* que entretece *O espelho partido* enquanto diário fictício decorre das deficiências literárias de seu autor ficcional¹⁴, amealhadas em uma espécie de capítulo de negativas disposto quase no termo do primeiro volume. Faltam a Eduardo a fluência, a produtividade, o “estilo firme e gramatical”, o “cheiro de terra”, a sondagem interior, a “coragem panfletária” e a inventividade de seus confrades (Rebello, 2011, p. 505). A despeito disso, o efeito que Rebello obtém em seu tríptico interrompido, embora profuso, é igualmente profundo. Recuperando a tradição diarística que rendeu obras notórias como *Memorial de Aires* (1908), de Machado de Assis, e *O amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos, mas radicalizando-a em sua abrangência e recorte

13 Nesse sentido, vale lembrar uma observação que aparece ao menos em dois textos basicamente idênticos de Carpeaux (1999, p. 831; 2005, p. 435), “Livros que não há na mesa” e “Romances proféticos”: “Mas não será, porventura, confuso este nosso mundo contemporâneo? Refletir essa confusão, sem que se torne confusa a obra que a reflete, eis o problema do romancista moderno. A esse problema estão subordinadas as novas soluções técnicas, assim como o esforço intelectual sem o qual a imaginação criadora degeneraria em jogo gratuito”. Ademais, Eduardo chega até mesmo a propor uma imanência entre alma e forma ao dizer que “Sucessivos e desorientadores, tornando a leitura tropeçante e fastidiosa, os cortes deste livro não podem ser levados à conta de quebra de unidade – são a pura essência do meu ser, feita de fluxos e refluxos, e não de água corrente” (Rebello, 2012, p. 84).

14 E, em certo sentido, também de seu autor empírico, pois, como observa Frungillo (2001, p. 241-242), “Não sendo capaz de dar expressão ao grandioso”, a realização do afresco de Rebello demandava combinar “o retrato dessa época em toda a sua extensão com a sua técnica de vinhetista, mais apropriada para as pequenas vidas que descrevera em suas obras anteriores”.

preciso, procurando flagrar um momento de mudanças proeminentes na sociedade brasileira e um dos apogeus da literatura nacional, Rebelo construiu uma obra, embora inacabada, de valor incontestado que parece ocupar posição liminar no pensamento de Carpeaux acerca do romance brasileiro.

Fecho da última coletânea de ensaios literários inéditos do crítico, “Suma de época” encerra em suas breves páginas uma compreensão específica do romance brasileiro. Embora dedicada apenas ao primeiro volume do *roman-fleuve*, em sua resenha – que logo passou a ocupar a posição de orelha do segundo volume, *A mudança* – Carpeaux (1999, p. 904) não tem peias de afirmar: “é uma obra de valor extraordinário: e basta”¹⁵. Uma apreciação tão candente demanda comprovação crítica; esta, contudo, jamais deve prometer uma demonstração matemática, isenta de julgamentos de valor. Diante de uma inevitável redução comparativa com os modelos romanescos de Proust e John Dos Passos, Carpeaux os descarta de imediato. Não há montagens – pois todos os fatos são registrados no mesmo plano – à maneira do americano, nem a prospecção da memória é fatalmente proustiana, como a “proustomania brasileira” parecia demandar. Mesclando “humorismo malicioso” e “lirismo comovido”, trata-se de livro “altamente consciente” e “muito pessoal” (Carpeaux, 1999, p. 904). Fiel à sua diretriz de que as armas da crítica precisam ser forjadas a partir da obra em análise, propõe Carpeaux (1999, p. 904) que “ao *roman-fleuve* corresponderia uma *critique-fleuve*”, um rol de infundáveis citações que se mostra inexequível diante dos limites de sua coluna jornalística.

Alegando que, embora dotada de grandeza, a obra de Rebelo é pouco lida, Carpeaux (1999, p. 905) atribui o fato à natureza animosa do autor, da qual *O trapicheiro* enquanto *roman à clef* seria mais um exemplo, “em cujos personagens se reconhecerão muitos contemporâneos sem ficarem lisonjeados”. Outro motivo estaria em certo isolacionismo do autor enquanto escritor carioca e herdeiro da linhagem de Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis e Lima Barreto, de marcado viés satírico. Como uma característica geral que ganha ainda mais proeminência no tríptico, “a luz oblíqua do seu humorismo deforma os contornos, no espelho novelístico em que se lhe reflete a época” (Carpeaux, 1999, p. 905), reflexo este incapaz de endireitar o que é, por natureza, turvo.

Ao tentar qualificar o retrato que emerge desse espelho, Carpeaux diagnostica certo obscurecimento da geração novelística precedente, na qual tomaram parte Graciliano Ramos e José Lins do Rego – os prováveis cimos do romance nacional quando o crítico aqui aportou em 1939 –, e cujo acesso às obras enfrentava óbices diversos naquele momento. Rebelo, contudo, pertence igualmente – o pronome aqui é revelador – “àquela gloriosa época da literatura brasileira entre 1930 e 1945” (Carpeaux, 1999, p. 905). Ao contrário dos outros dois nomes, já então falecidos, Rebelo ainda não havia produzido sua obra-prima, e, embora uma discussão a contento só fosse possível com a publicação dos demais volumes, a estrutura do livro, a despeito de eventuais reparos de ser informe, parece a Carpeaux inteiramente adequada a seu propósito: “escrever uma

15 Salvo engano, Carpeaux (2023, p. 391) não parece ter resenhado os demais volumes, mencionando apenas o segundo na terceira edição da *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira* e na introdução a *Marafa* (p. 5). Em “Livros, livros”, ressaltando a existência de um “impedimento ético”, Carpeaux (1965, p. 10) diz que não poderá escrever sobre o “impacientemente esperado terceiro volume de *O espelho partido*, de Marques Rebelo, porque nesse romance figurarei como personagem facilmente identificável: e os louvores da criatura ao criador são privilégio exclusivo do salmista”, detalhe curioso, uma vez que Jacobo aparece desde o primeiro volume.

éducation *sentimentale*” capaz de fazer o leitor sentir o “cheiro de passado”. Pertencente a um gênero onívoro e fundamentalmente proteico, *O trapicheiro* apenas prova a verdade fundamental sobre o individualismo do romance e a necessária pluralidade crítica para interpretá-lo: “Mas existem tantas espécies de romance quantos romances existem” (Carpeaux, 1999, p. 905).

Intimamente atado à estrutura pluralizada e fragmentada encontra-se o estilo que “não afirma e, sobretudo, não conclui”, índice, para Carpeaux (1999, p. 906), tanto da época a que a obra pertence quanto de uma “atitude especificamente estética em face da vida”. Assim como nos prefácios que escreveu para *Marafa*, do mesmo Rebelo, e *João Ternura*, de Aníbal Machado, Carpeaux retoma as ideias de Ferdinand Lion sobre o romance realista francês do século XIX no que se refere à sua “permanente eficiência estética”. O romance de Rebelo se enquadra nessa perspectiva enquanto modalidade livre de romance histórico ao abarcar “uma época já passada, mas no entanto ainda presente”.

Comentando na *História da literatura ocidental* sobre o caminho estético mais efetivo para construir uma obra capaz de desempenhar papel histórico, sugere Carpeaux (2011, p. 2731) que, no século XX,

[...] a forma mais adequada para o desempenho desse papel é a combinação do gênero ‘romance histórico’ com o gênero ‘roman-fleuve’ que permite representar a continuidade do fluxo histórico através da história de várias gerações de uma família,

junção que se mostra bastante efetiva, ainda que em escopo mais reduzido, na trilogia de Rebelo.

Não demandando uma descida aos inferos da memória nem adotando um posicionamento extremado, seja por proximidade ou distância, a obra do autor carioca articula uma perspectiva simultaneamente participativa e resguardada ou, na potente observação de Carpeaux (1999, p. 906), trata-se de posicionamento especificamente estético na medida em que se faz uma “obra de arte que participa da vida sem se consumir com ela”. No limite, trata-se da “suma de nossa existência” no Rio de Janeiro, plasmada em um momento preciso e constituindo, em sua pulsante semi-historicidade, “o epílogo de uma época que, embora política e socialmente triste, foi a maior, até agora, da literatura brasileira” (Carpeaux, 1999, p. 906).

THE NOVEL AS ADVERSE FORM: READING MARQUES REBELO WITH OTTO MARIA CARPEAUX

Abstract: Adopting an essay-oriented form, I propose to read Marques Rebelo’s trilogy *The broken mirror* in dialogue with some ideas found in Otto Maria Carpeaux’s essays. Based on Carpeaux’s remarks about the quest for an inherent balance in the Brazilian novel between the notions of *veritas* and *realitas*, grounded in an innate semi-historicity, I intend to demonstrate how Rebelo’s novel exemplarily realizes this triangulation in its “adverse form”.

Keywords: Otto Maria Carpeaux. Marques Rebelo. Literary criticism. Brazilian novel. Semi-historicity.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, C. D. de. Para quem goste de cão. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 nov. 1947.
- ANDRADE, C. D. de. Essa nossa classe média... In: ANDRADE, C. D. de. *Passeios na ilha: divagações sobre a vida literária e outras matérias*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 87-90.
- CANDIDO, A. De cortiço a cortiço. In: CANDIDO, A. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. p. 107-132.
- CARPEAUX, O. M. Livros, livros. *Leitura*, Rio de Janeiro, ano XXIV, n. 96-97, p. 10-11, jul./ago. 1965.
- CARPEAUX, O. M. *Ensaio reunidos: 1942-1978*. Organização, introdução e notas Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: Topbooks, UniverCidade, 1999. v. 1.
- CARPEAUX, O. M. *Ensaio reunidos: 1946-1971*. Prefácio Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Topbooks, UniverCidade, 2005. v. 2.
- CARPEAUX, O. M. *História da literatura ocidental*. 3. ed. São Paulo: Leya, 2011. v. 4.
- CARPEAUX, O. M. *Origens e fins: ensaios*. 2. ed. Balneário Camboriú: Livraria Danúbio, 2018.
- CARPEAUX, O. M. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Campinas: Sétimo Selo, 2023.
- FRUNGILLO, M. L. *O espelho partido: história e memória na ficção de Marques Rebelo*. 2001. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- LINS, Á. *Jornal de crítica: 6ª série*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1951.
- MICELI, S. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.
- PAES, J. P. O pobre-diabo no romance brasileiro. In: PAES, J. P. *Armazém literário: ensaios*. Organização e apresentação Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 50-74.
- PFERSMANN, A. Otto Maria Carpeaux, Romain Rolland et le modèle français. Une controverse politico-littéraire dans le Brésil des années 1940. *Remate de Males*, Campinas, n. 341, p. 221-234, jan./jun. 2014.
- PY, F. Os personagens (reais) de *O espelho partido*. *Leitura*, Rio de Janeiro, ano XXII, n. 75-76, p. 32-35, set./out. 1963.
- REBELO, M. *O trapicheiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- REBELO, M. *A mudança*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- TURGUÊNIEV, I. Hamlet e Dom Quixote. In: TURGUÊNIEV, I. *Pais e filhos*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 295-319.
- WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.