

# A VIDA EM MOSAICO OU O *ESPELHO PARTIDO,* DE MARQUES REBELO

**Mariângela Alonso**

Universidade de São Paulo (FFLCH-USP)

<http://lattes.cnpq.br/6565601802489976>



**RESUMO:** Este artigo visa a discussão do procedimento narrativo da *mise en abyme* e a composição em mosaico presentes na trilogia *O espelho partido*, de Marques Rebelo. Escrita na forma de diário, a obra abrange o período do Estado Novo, no plano nacional, e a ascensão do nazifascismo, no plano internacional. Nesse grande mosaico, sobressai o reaproveitamento de temas e personagens da ficção anterior do autor, reforçando a ideia de obra monumental e única. O arsenal teórico conta com os estudos de Lucien Dällenbach (2001; 1979) acerca do tema.

**PALAVRAS-CHAVE:** Marques Rebelo; *O espelho partido*; *mise en abyme*; mosaico

**ABSTRACT:** This article aims to discuss the narrative procedure of the *mise en abyme* and the mosaic composition present in the trilogy *O espelho partido*, by Marques Rebelo. Written in the form of a diary, the work covers the period of the Estado Novo, at the national level, and the rise of Nazi-fascism, at the international level. In this large mosaic, the reuse of themes and characters from the author's previous fiction stands out, reinforcing the idea of a monumental and unique work. The theoretical arsenal includes studies by Lucien Dällenbach (2001; 1979) on the subject.

**KEYWORDS:** Marques Rebelo; *O espelho partido*; *mise en abyme*; mosaic

**Cerâmica**

*Os cacos da vida, colados, formam uma estranha  
xícara.*

*Sem uso,*

*ela nos espia do aparador.*

Carlos Drummond de Andrade

**INTRODUÇÃO: O MOSAICO**

O poema citado na epígrafe no início deste artigo compõe a última parte da obra *Lição de coisas*, publicada em 1962 pelo mineiro Carlos Drummond de Andrade (1902-1987). Mais especificamente, o poema em questão, *Cerâmica*, veio a lume em 1967, cinco anos depois da primeira edição, quando o poeta o inseriu na coletânea.

Econômico ao modo de um epigrama, o poema sintetiza a brevidade da vida e a observação perspicaz do tempo, a partir da meditação sobre “os cacos da vida” e seus efeitos na trajetória do eu-lírico. Nele, a “estranha xícara”, formada com a junção dos cacos, ultrapassa o mero significado de objeto cotidiano, provocando pelo estranhamento a transfiguração da cena em instante deflagrador e inédito. Para além da simples descrição estática, a ação de espiar nos coloca diante da eterna procura e abre caminhos para o imaginário da pena drummondiana, sinalizando sua elaboração poética.

De modo exemplar, os versos abalam as formas, no que tange tanto ao gênero quanto ao objeto quebrado e descrito, viabilizando uma tensão dramática que apresenta a potência do que à primeira vista parece estar imóvel, porém, vibrando secretamente na captação da cena. A tensão diz respeito à efusão lírica, que procura na constatação dos cacos e de sua colagem, modos exequíveis de transformação desse universo naturalizado. Assim, *Cerâmica* encarna a tela da natureza morta, mantendo a pulsação de uma vida em mosaico, reinventada a partir dos cacos.

Salta à vista o tema de uma existência fragilizada, resultado da reunião de restos e resíduos, os quais apontam para os efeitos visuais de um mosaico. Proveniente do grego, o termo mosaico (*mousaikón*) é relativo às musas e suas obras e denota organização e combinação de cores, materiais e figuras, além de criatividade e paciência (LAVAGNE, 1988). De acabamento minucioso, o mosaico é formado por diferentes materiais (teselas) e formatos, tais como fragmentos de vidro, plástico, porcelana, papel, cerâmica, mármore, granito, marfim, miçangas, azulejos, dentre outros.

Como símbolo apropriado para a existência, o mosaico permite a alegoria da instabilidade provocada pela dor e a ideia da fragmentação que perde a conformação original. Nessa dinâmica, o todo passa a ser construído por meio de rearranjos que se confrontam com os limites da experiência, em constante reinvenção. A arte do mosaico marcou presença na antiguidade greco-romana, bizantina, bem como em Portugal e Espanha. Na época moderna ressalta-se o nome de Antoni Gaudí (1852-1926), arquiteto e artista catalão, que deixou sua marca em prédios e parques da cidade de Barcelona.



Fig. 1: Mosaicos no Parque Guell, Barcelona, Espanha. Antoni Gaudí. Fonte: <https://archtrends.com/blog/arquitetura-de-gaudi/> (acesso em 31/10/2021)

No âmbito brasileiro, destaca-se Roberto Burle Max (1909-1944), renomado artista plástico e paisagista, criador das famosas

“ondas” do calçadão de Copacabana, Rio de Janeiro. Ele repaginou os desenhos originais dos calceteiros portugueses, realçando seus matizes na medida da ampliação do calçamento. Nesse projeto, foi mantido o paralelismo com as ondas do mar, já implantado na reforma de 1929 pelos calceteiros habilitados no Brasil. No canteiro central da Avenida Atlântica e no piso junto aos edifícios, Burle Marx aplicou novos desenhos, utilizando pedras pretas e vermelhas (basalto) e brancas (calcáreo).



Fig. 2: As “ondas” do calçadão de Copacabana, Rio de Janeiro, Brasil. Burle Marx.

Fonte: <http://www.artenarede.com/mosaicos-brasileiros/> (acesso em 30/10/2021)

A vida em mosaico parece ser também o mote da ficção de Marques Rebelo (1907-1973), especialmente no que tange à trilogia de *O espelho partido: o trapicheiro* (1959), *A mudança* (1963) e *A guerra está em nós* (1968). Romance cíclico e inacabado, *O espelho partido* constituía-se primeiramente em um projeto que previa a escrita e a publicação de sete volumes, dos quais apenas os três citados vieram a lume, devido à morte do autor.

O enredo se constrói a partir do diário de Eduardo, um escritor carioca, e abrange desde o início do ano de 1936 até meados de 1944. No exercício da escrita, o personagem procura revisitar episódios de sua vida, através das redes de referências evocadas subjetivamente.

Conforme discutido exaustivamente pela crítica, a trilogia oscila quanto às formas de diário ou romance, como

nota Mário Frungillo: “[...] o diário de Eduardo é uma ficção de Marques Rebelo. Antes disso, contudo, é também uma ficção do próprio Eduardo. Temos a ficção de uma ficção, feita com os materiais da vida, e até com material tirado dos jornais da época” (2001, p. 83). Trata-se, portanto, da ficção de uma ficção, escrita com materiais autobiográficos e sociais. Escrita na forma de diário, a obra abrange o período do Estado Novo, no plano nacional, e a ascensão do nazifascismo, no plano internacional.

Ademais, a obra aproxima-se do chamado *roman à clef*, devido ao material autobiográfico utilizado, com pessoas e fatos reais tratados de forma fictícia. Embora traga à tona essas questões, a trilogia de *O espelho partido* não procura conciliá-las ou resolvê-las, o que dificulta sua classificação em diário ou romance. Esse procedimento revela o aspecto ficcional dos eventos, os quais são explicitamente apresentados como representações e integra a trilogia rebeliana numa variedade de gêneros, ao modo de um *embrayeur* genérico (DÄLLENBACH, 1979) - quando o romance incorpora diferentes gêneros e acaba por tornar-se multigenérico.

Nesse grande mosaico, sobressai o reaproveitamento de temas e personagens da ficção anterior do autor, reforçando a ideia de obra monumental e única. Dos cacos que restam desse espelho partido, cabe ressaltar a presença das figuras femininas, as quais ele revisita pela memória a partir de sentimentos mistos, como amor, afeto, indiferença, ódio, curiosidade, etc. Pertencentes a diferentes classes sociais, estas mulheres revelam-se deslocadas e aprisionadas em um cotidiano alienante, com caracterizações e abordagens duplicadas a cada episódio ou obra, ao modo das famosas bonecas russas ou matrioscas, colocadas umas dentro das outras. Essa construção espelhada guarda um estratagema frequente na obra de Marques Rebelo, qual seja, o procedimento narrativo da *mise en abyme*.

Oriunda da heráldica, a expressão *en abyme* constitui o coração do brasão. Trata-se da imagem de um escudo acolhendo em seu centro uma réplica ou miniatura de si mesma. No campo literário, o procedimento narrativo da *mise en abyme* foi sistematizado em 1891 pelo escritor francês André Gide (1869-1951), indicando noções de vertigem, profundidade e espelhamento.

Mais do que um mero motivo estrutural, a composição em mosaico é fundamental para compreendermos a construção da obra rebeliana, bem como o contexto histórico e social de sua época. Partindo dessas premissas, o presente artigo visa a discussão da composição em mosaico e do procedimento narrativo da *mise en abyme* na trilogia *O espelho partido*, de Marques Rebelo. Para tanto, recorreremos aos estudos de Lucien Dällenbach (2001), bem como de outros teóricos que se debruçaram sobre o tema. Detalharemos a seguir.

## O MOSAICO E O ESPELHO

Em *Mosaïques: un objet esthétique à rebondissements* (2001), um dos últimos estudos de Lucien Dällenbach, o teórico suíço discorre sobre o significado histórico da estrutura do mosaico em nossos sistemas modernos de pensamento, baseando-se na percepção dos fenômenos sociais. O estudioso procura formular uma história estética, lexical e simbólica da forma-chave do mosaico como uma espécie de espelho, mostrando que a *mise en abyme*, muito mais do que uma simples estrutura, é um motivo sócio histórico que permite dar sentido ao mundo. Nesse viés, a metáfora do mosaico surge em momentos em que a sociedade se vê em instabilidade e em processos de ruptura. Como o próprio estudioso afirma na apresentação do livro:

Este livro nasceu de uma observação: depois de um eclipse que se poderia pensar final, fiquei surpreso que o mosaico emergisse das sombras na segunda metade dos anos noventa, e, acima de tudo, reaparecesse em plena luz do dia com uma vitalidade tão conquistadora que se torna praticamente impossível ler um ensaio sobre o que quer que seja, abrir o seu jornal, ligar sua televisão, ou mesmo dar um passo na rua, sem que esse velho conhecido se lembre teimosamente de suas boas lembranças. Esse sucesso pode, sem dúvida, ser explicado pelo fato de que tudo neste mundo agora é um mosaico,

e basta um computador para fazer esse tipo de produto em um instante. Mas não podemos supor que a onda e a captura que estamos testemunhando também se devam às propriedades do próprio mosaico? Se ela dispõe hoje de um potencial de sedução e uma força de resposta quase irresistível, não deveria antes de tudo ser devido às suas polaridades internas, aos seus valores associados e aos bens acumulados de uma rica história em reversões como em metamorfoses? É o caminho que exploro neste livro, tomando a arte e a literatura como os principais campos de investigação. (DÄLLENBACH, 2001, prefácio não paginado)<sup>01</sup>

A partir disso, podemos perceber o processo do mosaico como centrais na criação artística ou, mais geralmente, na vida cultural. Longe de ser apenas uma tautologia, o conceito de mosaico proposto por Dällenbach (2001) oferece um modelo estético que sintetiza a linguagem e as disposições formais de Marques Rebelo em sua trilogia. Além disso, como veremos, o mosaico responde ao desejo de harmonização do diverso no qual cada diversidade é valorizada.

Dällenbach (2001) concebe o mosaico como uma espécie de modelo estético híbrido, atuando em campos diversos, tais como o antropológico, o sociológico, o político, bem como o pictórico e o literário. Na Antiguidade, o mosaico não era considerado uma arte verdadeiramente original, mas sim uma técnica que pretendia imitar a pintura. Por volta da segunda metade do século XVIII o mosaico sofre um declínio, voltando a se manifestar por volta dos anos 90 com ainda mais força do que antes, concebido como uma arte autônoma.

O conceito desenvolvido nasce, portanto, dessa ressurreição. Observando que a figura atualmente se aplica a uma infinidade de objetos e disparidades, como bairros híbridos, associações, sites, etc. - o teórico revisita o termo e seus novos

---

01 Todas as citações dos originais em língua estrangeira foram traduzidas por nós.

objetivos estéticos, pois o objeto sofre uma modificação e agora é parte da doxa contemporânea.

O estudioso traça a história do conceito a fim de determinar o que distingue o mosaico no sentido próprio (a obra de arte da Antiguidade) daquele no sentido figurado (mosaico moderno). Enquanto o mosaico no sentido próprio se concentra mais no todo, ou seja, na unidade da obra, o segundo exalta a “descontinuidade dos constituintes”, sua heterogeneidade. O mosaico oferece-se como solução ao caos ao designar um todo em fragmentos:

Pois se ele articula claramente a questão do Um e do múltiplo, do geral e do particular, o mosaico como modelo também tem interesse em empurrar o problema central da ordem e da desordem para uma posição central, trazendo-lhe uma solução. (DÄLLENBACH, 2001, p. 57)

Ao longo do estudo, os constituintes do mosaico como objeto estético são explicitados e discutidos em diálogo com a obra literária. Uma de suas principais características é o caráter aleatório e imprevisível, que se opõe, portanto, à linearidade, homogeneidade e coerência. Segundo Dällenbach (2001), o cosmo permanece unificado pelas suas leis e sua singularidade não é absoluta. Trata-se de uma singularidade que recobre a multiplicidade.

Do mesmo modo, em *O espelho partido*, é possível dizer que o uno representa uma infinidade de pluralidades. É possível afirmar que o narrador Eduardo, assim como o cosmo, encontra-se em um intenso processo de dispersão. Com efeito, o mosaísta é antes de tudo um britador de placas, vidros, cerâmicas e, por extensão, um britador de narração, de ritmo, história e narrativa. Uma segunda característica deriva dessa aleatoriedade que se concretiza na recusa em concluir e na ambição de criar algo novo.

A figura artística final permitindo grande liberdade (imagem, cor, textura), permutação, combinações, arranjos e substituições são comuns entre as tesselas. Do ponto de vista retórico, essa interação entre as tesselas personifica a liberdade de

cada autor diante das palavras e das diferentes figuras de linguagem. Finalmente, o mosaico é também um gesto de recuperação, uma vez que os materiais utilizados são, na maioria das vezes, de segunda mão. A intertextualidade ou a *mise en abyme* encarnam, do ponto de vista literário, esse gesto de recuperação. O mosaico como objeto estético, portanto, simboliza a pluralidade.

O mosaico oferece, como modelo literário, uma solução para a harmonia do diverso, articulando as questões do uno e do múltiplo, do geral e do particular, da ordem e da desordem. Dällenbach (2001) destaca que o mosaico é o único modelo que permite a Balzac (1799-1850) não apenas denunciar as divisões sociais, mas também mostrar e discutir as razões da fragmentação social.

De forma análoga, a obra literária rebeliana é considerada em seu desejo de ilustrar toda a abundância do diverso. Usar o mosaico como estética nos permite considerar essas diferenças como um todo. Este todo em questão sustenta a sociedade em pedaços, ou seja, o mundo recomposto no qual valores históricos, culturais e linguísticos se unem. Em outras palavras, o mosaico permite uma síntese de elementos heterogêneos e estabelece um quadro formal que permite encenar as diversidades e ilustrar os laços que as unem. Assim, é possível pensarmos o espelhamento das personagens femininas de *O espelho partido*.

As mulheres formam um conjunto vertiginoso que dá corpo e força ao relato de Eduardo. Sem ter necessariamente uma ordem de aparição, essas personagens são evocadas por Eduardo e encerram, em si mesmas, efeitos de segmentação, ao mesmo tempo em que criam continuidades, que acabam integrando o relato, funcionando, como uma linha divisória e, paradoxalmente, como uma linha de continuidade.

O mosaico oferece uma estrutura coerente na qual as diversidades podem interagir sem desaparecer. Na verdade, parece encarnar o compromisso ideal, para usarmos as palavras de Dällenbach (2001), entre ordem e desordem, cosmos e caos, totalidade e fragmentos, singular e geral, local e global. O mosaico literário, tanto temática quanto formalmente, oferece a possibilidade de uma unidade descontínua, paradoxal e plural.

Como figura, o mosaico mantém uma relação específica entre fragmentos e totalidade, cuja particularidade “[...] consiste

em constituir uma reunião mais ou menos estável de elementos múltiplos, variados, mesmo descontraídos [...] formando-se uma unidade” (DÄLLENBACH, 2001, p. 40).

Embora a descrição de Dällenbach (2001) não vise diretamente o objeto literário, pode-se ver nela uma metáfora da cultura e mais especificamente de *O espelho partido*, já que o universo desta trilogia é constituído por elementos provenientes de todos os imaginários presentes em pequena escala, da sociedade brasileira dos anos 30 aos anos 60. Com efeito, a trilogia revela-se como uma espécie de vórtice da obra de Marques Rebelo, ao captar os vários aspectos da vida brasileira, sem negligenciar o que ocorre mundialmente.

As personagens femininas podem ser tomadas como uma instância fundamental para o desenvolvimento da linha espiral que rege o funcionamento esquemático dessa narrativa. Assim, a natureza de algumas das mulheres de obras anteriores continuará na essência narrativa de *O espelho partido*, acompanhando o cotidiano do escritor Eduardo. A lembrança das mulheres exerce na trilogia um papel decisivo, que justifica sobremaneira a epígrafe de George Moore (1852-1933), repetida obsessivamente nos três tomos: “A memória de todo homem é um espelho de mulheres mortas”.

A propósito, em cada um dos três tomos a epígrafe de Moore surge acompanhada por outras epígrafes que trazem o motivo do espelho em versos de Raul de Leoni (1895-1926), Lêdo Ivo (1924-2012) e Olavo Bilac (1865-1918). Tais epígrafes parecem ter uma espécie de dupla chave ou função, qual seja esclarecer e antecipar o texto, ao mesmo tempo em que criam enigmas para os leitores. Por isso mesmo, a leitura da trilogia é um permanente desafio, apontando para várias direções, como um traçado que se abre em múltiplas veredas, com idas e vindas, em volutas e caleidoscópicas.

Nesse périplo introspectivo, é interessante observarmos as paragens do narrador em torno de algumas das personagens femininas visitadas. Logo nas primeiras páginas de *O trapicheiro* surge Luísa. Eduardo a conhece num momento conturbado de crise no casamento com Lobélia, com quem romperá. Luísa será sua segunda esposa, fato já anunciado pela lingua-

gem assertiva e premonitória: “[...] adivinhei-a como se na fosforescente massa de uma nebulosa antevisse o universo, claro e úbere, silente e apaziguante, que se formaria num futuro milenar” (REBELO, 2002, p. 11). Porém, Eduardo não será fiel a Luísa, assim como não fora a Lobélia, com quem tivera dois filhos. Esse primeiro casamento é caracterizado por sentimentos híbridos de Eduardo em relação à figura feminina, como ódio e indiferença, ao mesmo tempo.

A inconstância se faz presente no comportamento amoroso do personagem e se revela como uma duplicação da caracterização das mulheres que passaram por sua vida, como podemos observar no registro do dia 17 de março de 1936: “Descobri hoje com surpresa que as mãos de Luísa, quando sem esmalte nas unhas — não tivera tempo!, são as mãos de Tatá” (REBELO, 2002, p. 38). Logo, por meio das associações livres e especulares, Eduardo estabelece um elo entre as mulheres de sua vida:

Não, não sabes, *Luísa*. Não és, como *Catarina*, uma alma dançante. Não és, como *Estela*, leve, dócil cintura que eu manejava como leme nas vertiginosas figurações da valsa moribunda, suplantada pelos ritmos forasteiros de que *Tatá* era antena captora e guia escrupulosa, não tão leve nem tão dócil quanto *Aldina*, que trazia no sangue oitavão o saracoteio da terra, marcado em cada compasso suarento pela saudade surda e profunda da perda liberdade africana. (REBELO, 2002, p. 19, grifos nossos)

De *Oscarina* (1931), obra de estreia do autor, à trilogia, todas as descrições sobre as mulheres confirmam a prática da escrita rebeliana como um mosaico, isto é, como uma imagem composta por peças cujo sentido completo se dá somente quando colocadas juntas. Com tais premissas, e, em função das exigências contidas na própria obra de Marques Rebelo, notamos a especularidade contida na caracterização das mulheres, o que condiz com o processo narrativo mediado pelo procedimento da *mise en abyme*, o qual desvela os artifícios do texto rebeliano.

A título de exemplo podemos citar a cabrocha Oscarina, personagem da coletânea de título homônimo. Pode-se dizer que nessa obra já estão, de forma embrionária, temáticas e propostas que o autor desenvolveria posteriormente, a partir dos tipos humanos e ambientes mobilizados. Além disso, confere destaque à personagem negra, que dá título à coletânea.

Oscarina encarna o perfil sedutor e liberal, vivendo com o personagem Jorge um relacionamento livre da formalização do casamento. Sua caracterização denota sensualidade e uma nova linguagem por parte do narrador, de modo a marcar transformações na trama. Dessa forma, aparece como uma mulher provocante, que samba nos salões e procura, aos poucos, manipular Jorge em suas vontades. A linguagem é trabalhada com termos que remetem a uma esfera de sensualidade e satisfação dos prazeres: “— Você tem de sair à paisana, benzinho. [...] Você tem de sair — batia o pé [...]. Caía na dança. Oscarina suave acremente nos seus braços, reclamava quando ele apertava demasiadamente” (REBELO, 1973, p. 35). Os atributos de Oscarina estão de acordo com o estereótipo da mulher brasileira ou mais especificamente carioca, conforme Luciano Trigo: “[...] concreta, carnal, com sangue nas veias e pródiga em curvas, no corpo e no temperamento” (1996, p. 40).

O desdobramento da personagem feminina negra continua na coletânea *Stela me abriu a porta* (1942), especialmente no conto homônimo. Stela é uma moça de origem humilde, moradora de uma “casinha de três cômodos” na ladeira do Rio Comprido, que exerce a função de auxiliar de costureira num modesto ateliê. Diferentemente de Oscarina, Stela foge ao estereótipo da mulher carioca sensual por ser melancólica e contida, com traços muito mais elegantes que propriamente sensuais: “Tinha as pernas e os braços muito longos, e uma voz ligeiramente rouca. Falava com desembaraço, mas escolhendo um pouco os termos, não raro pronunciando-os erradamente” (REBELO, 1942, p. 11-12). Como se vê, a variedade de construção desdobra e amplia as personagens, permitindo diversas possibilidades de representação da problemática feminina.

Nesse mosaico de mulheres cabe ainda citarmos a mulata e prostituta Rizoleta, de *Marafa*, num movimento aná-

logo ao da caracterização de Oscarina. Seu fim trágico envolve doença, loucura e suicídio, ao atear fogo em si, completando a sina traçada por sua classe social: “As vozes chamavam, chamavam! ... Ela embebeu o vestido em álcool e atacou fogo. Saiu como uma estrela pela rua gritando!” (REBELO, 2012, p. 249).

De modo semelhante, a prostituição e o destino trágico encontram continuidades na caracterização da protagonista Leniza, de *A estrela sobe* (1939), romance mais famoso do escritor. Leniza ambiciona abandonar o espaço doméstico para se tornar cantora de rádio. Ela é oriunda do mesmo ambiente suburbano das outras personagens femininas. Porém, almeja a fama, deixando de lado a inocência do bairro da Saúde, onde mora e acaba por se prostituir, após vivenciar a realidade cruel do mundo das cantoras: “O remorso lhe apontou: para que insistir? Tudo passara mesmo. Seu destino era outro. Era caminhar, caminhar sempre, subir sempre...” (REBELO, 2001, p. 114).

A natureza dessas questões pode ser complementada com as formulações de Antoine Compagnon em *Os cinco paradoxos da modernidade* (2010). No capítulo intitulado “O prestígio do novo”, ele destaca quatro traços da modernidade a partir da opinião do poeta Charles Baudelaire (1821-1867) sobre as obras do pintor Constantin Guys (1802-1882): o não-acabado; o fragmentário; a insignificância ou perda de sentido e a autonomia. Para nosso estudo, esse último traço é importante por trazer a questão da reflexividade ou circularidade, que exige do artista uma consciência aguda e crítica: “A obra moderna fornece seu próprio manual de instrução; sua maneira de ser é o encaixamento ou a autocrítica e a autorreferencialidade” (COMPAGNON, 2010, p. 30). Assim, o estudioso arremata lembrando a “dobra da dobra” de que dizia o poeta Stéphane Mallarmé (1842-1898) e o entrelaçamento das funções poética e crítica, a partir da obra de Baudelaire: “*self-counsciounness* que o artista deve ter de sua arte” (COMPAGNON, 2010, p. 30).

Outrossim, a *mise en abyme* contida nas duplicações de personagens femininas e a estrutura em mosaico fazem de *O espelho partido* uma trajetória consciente de Marques Rebelo. Ao contrapor diferentes mulheres, o autor permite que em sua narrativa diferentes nuances sociais sejam justapostas, bem como diferentes valores, crenças e ideias:

O narrador do romance volta-se para o passado para dar a medida da profundidade das transformações trazidas pela época. E volta-se para o futuro angustiado com as perspectivas sombrias que se abriam diante de seus olhos. (FRUNGILLO, 2001, p. 247).

Com isso, o autor viabiliza a negação de um modelo unívoco de personagem feminina, na medida em que amplia os seus perfis problemáticos. Esse procedimento permite a representação de diversas possibilidades da existência feminina frente ao meio social da década de 30 à década de 60 (a prostituta, a cantora, a cabrocha, a suburbana, a funcionária pública, a aristocrata, etc.).

A retórica de *O espelho partido* está repleta de processos como metáfora, comparação, humor e digressões que conduzem o leitor a um turbilhão de anedotas, fatos históricos e ficcionais que, no final, detalham a complexidade da sociedade carioca e brasileira. Tal configuração prefigura o mosaico: “a técnica da fragmentação - tão frequente no romance do século XX - pode ser vista como uma resposta paradoxal à necessidade de apreender uma realidade tão vasta em sua totalidade” (FRUNGILLO, 2001, p. 245).

Dällenbach (2001) enfatiza que os escritores que rompem com uma narrativa mais ou menos linear encontram no mosaico um modelo eficaz. De fato, o espaço narrativo da trilogia, longe de ser linear, é um lugar onde uma variedade de mulheres se encontram com a voz do narrador Eduardo, permitindo-lhe recompor, nos estreitos limites da página, uma comunidade diversa e fragmentada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Lucien Dällenbach, o mosaico visa “[...] a constituição de uma totalidade sem precedentes e, portanto, ainda por inventar” (2001, p. 62). Por possuir um grande número de peças de tamanho irregular, seu contexto de origem pode ser heterogêneo e as substituições são possíveis. O teórico ainda sublinha que

“[...] escritores que rompem com uma narração mais ou menos linear [encontram] no mosaico um modelo particularmente interessante” (DÄLLENBACH, 2001, p. 55).

No nível formal, a escrita de *O espelho partido* evoca as tesselas de mosaicos no sentido em que é composta por diferentes instâncias narrativas, diferentes gêneros e espelhamentos. Conforme indicara Mário Frungillo (2001), sendo também o diário de um escritor, a trilogia toma conta do ambiente literário em que o autor se insere, revelando as fortes crises e apelos ideológicos do período.

Como vórtice da ficção de Marques Rebelo, *O espelho partido* assume o lugar do imprevisível e do aleatório. Através da *mise en abyme*, sua narração assume o aspecto espelhado e multiforme do mosaico, alternadamente espiral e cristalina.

Basicamente, o mosaico é construído com materiais recuperados, assim como o texto rebeliano, que, por meio da ciranda de personagens femininas, esculpe sua própria personalidade. É precisamente graças ao seu caráter aleatório e heterogêneo que o modelo estético do mosaico “opera uma síntese do heterogêneo” (DÄLLENBACH, 2001, p. 164), tal como a obra literária permite reunir em si um todo resultante do caos, numa tessitura que nos enreda.

Para finalizar, evoquemos o mosaico e façamos dele um convite a pensar *O espelho partido*, de Marques Rebelo. Em seguida, escutemos as palavras do pintor francês Paul Cézanne (1839-1906), retomadas por Dällenbach (2001). Permeada por sucessões de camadas de tinta fluida, as telas de Cézanne permitiam que as paisagens se tornassem um abstrato mosaico de cores a nossos olhos:

A beleza [do mosaico] não reside na natureza mais ou menos nobre e preciosa dos materiais utilizados, mas nas relações qualitativas que os componentes da pintura mantêm entre si — e na multiplicação dessas relações. (CÉZANNE apud DÄLLENBACH, 2001, p. 97)

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião: dez livros de poesia*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. 279.

COMPAGON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. 2. ed. Tradução Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DÄLLENBACH, Lucien. *Mosaïque: un objet esthétique à rebondissements*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

\_\_\_\_\_. Intertexto e autotexto. *Poétique: revista de teoria e análise literárias*. Tradução Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

FRUNGILLO, Mário. *O espelho partido: história e memória na ficção de Marques Rebelo*. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp/IEL, 2001.

LAVAGNE, Henri. *Il mosaico attraverso i secoli*. 2. ed. Ravenna: Longo Editore, 1988.

REBELO, Marques. *A estrela sobe*. 20. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. (Col. Prestígio).

\_\_\_\_\_. *O trapicheiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

\_\_\_\_\_. *Stela me abriu a porta*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1942.

\_\_\_\_\_. *Oscarina*. São Paulo: Clube do Livro, 1973.

\_\_\_\_\_. *Marafa*. Introdução de Otto Maria Carpeaux. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

TRIGO, Luciano. *Marques Rebelo: mosaico de um escritor*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996. (Col. Perfis do Rio).

