

AUTOR

Danielle Corpas*

danielle.corpas@terra.com.br

* Professora adjunta de Teoria Literária na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, Brasil).

De *Capitu* a *Três mulheres*: notas sobre Paulo Emílio Sales Gomes

De *Capitu* a *Três mulheres*: notas sobre Paulo Emílio Sales Gomes

From Capitu to Three women: notes about Paulo Emílio Sales Gomes

RESUMO

O trabalho discute aspectos do pensamento de Paulo Emílio Sales Gomes, considerando passagens de seus escritos críticos e duas de suas produções ficcionais: o roteiro escrito em parceria com Lygia Fagundes Telles a partir de *Dom Casmurro* (Machado de Assis, 1899) para o filme *Capitu* (direção de Paulo César Saraceni, 1968) e as narrativas de *Três mulheres de três PPPs* (1977). O objetivo consiste em assinalar afinidades entre perspectivas críticas sobre a vida social brasileira formalizadas nas composições de Machado e de Paulo Emílio, bem como em posicionamentos sobre o cinema brasileiro assumidos pelo autor do ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*.

RESUMEN

El artículo analiza aspectos del pensamiento de Paulo Emilio Sales Gomes teniendo en cuenta pasajes de sus escritos críticos y dos de sus producciones de ficción: el guion basado en la novela de Machado de Assis, *Dom Casmurro* (1899), escrito con Lygia Fagundes Telles para la película *Capitu* (dirigida por Paulo César Saraceni, 1968) y las narrativas del libro *Três mulheres de três PPPs* (1977). El objetivo es señalar las similitudes entre las perspectivas críticas sobre la vida social brasileña formalizadas en las composiciones de Machado y Paulo Emílio, así como en posiciones asumidas por el autor del ensayo *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*.

ABSTRACT

This article discusses works by Paulo Emílio Sales Gomes, considering passages from his critical writings and two of his fictional productions: the script written in partnership with Lygia Fagundes Telles from the novel *Dom Casmurro* (Machado de Assis, 1899), for the film *Capitu* (directed by Paulo César Saraceni, 1968), and the narratives of the book *Três mulheres de três PPPs* (1977). The objective is to identify affinities between critical perspectives on Brazilian social life formalized in the compositions of Machado and Paulo Emílio, as well as in positions on the Brazilian cinema assumed by the author of the essay *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*.

Paulo Emílio Sales Gomes foi daqueles críticos que mantiveram posicionamentos consistentes e contundentes durante um longo tempo, em diversas frentes, de tal modo que acabavam por fundar ou consolidar verdadeiros campos de problemas em suas áreas. Foi esse o caso de seus trabalhos relacionados com o cinema brasileiro, que equacionam apreciação estética, disposição historiográfica e visão de conjunto, tanto da dinâmica de produção, circulação e recepção dos filmes, quanto de aspectos estruturais do sistema social e econômico, local e global, de que tal dinâmica participa. A articulação desses elementos configura a perspectiva de que, sem deixar de ser incisiva na abordagem de um filme, da história do cinema nacional ou de fatores diretamente relacionados à realização e veiculação de filmes no país, é capaz de extrapolar o âmbito específico do cinema, projetando-se sobre problemas de fundo que perpassam a experiência brasileira. Como notou recentemente o crítico de literatura Antonio Candido, companheiro de geração na Universidade de São Paulo e na revista *Clima* (1941-1944), “falando quase sempre de cinema, por meio dele Paulo Emílio fala da arte, da sociedade, do homem – sobretudo os do Brasil” (Candido, 2016, p. 11).

A proposta aqui é demonstrar que têm alcance equivalente com relação à sociedade brasileira duas das composições literárias de Paulo Emílio Sales Gomes: a singularíssima prosa de *Três mulheres de três PPPês* (1977) e o roteiro escrito em parceria com Lygia Fagundes Telles a partir do romance de Machado de Assis *Dom Casmurro* (1889), para o filme *Capitu* (direção de Paulo César Saraceni, 1968)¹. Isso já foi notado em trabalhos anteriores sobre o livro de 1977, em especial os de Roberto Schwarz e José Antonio Pasta, que serão retomados nos comentários a seguir.

PALAVRAS-CHAVE
Paulo Emílio Sales Gomes; Machado de Assis; *Capitu*; *Três mulheres de três PPPês*

PALABRAS CLAVE
Paulo Emílio Sales Gomes; Machado de Assis; *Capitu*; *Três mulheres de três PPPês*

KEYWORDS
Paulo Emílio Sales Gomes; Machado de Assis; *Capitu*; *Três mulheres de três PPPês*

Recibido:
01.03.2017

Aceptado:
21.06.2017

1. Uma fala literária e dramática envolvida por imagens

Antes de chegar a *Capitu* e a *Três mulheres de três PPPês*, vale lembrar que a relevância da palavra no cinema é um ponto no qual insiste de diversas maneiras o crítico, cuja formação incluiu forte vínculo com a literatura. Talvez a mais flagrante delas seja a reclamação contra a má qualidade das falas nos filmes brasileiros de sua época, um *leitmotiv* na coluna semanal que manteve no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* entre 1956 e 1965.

No artigo *Conto, fita e conseqüências* (13 de abril de 1957), sobre o farsesco *Osso, Amor e Papagaios* (direção de César Memolo Jr. e Carlos Alberto de Sousa Barros, 1957), Paulo Emílio adverte: “O cinema nacional, seja na procura do naturalismo ou na estilização, ainda não descobriu como o brasileiro anda, dança, cospe, coça-se ou fala”. E conclui: “Penso que o problema estético primordial em nosso cinema é o da maneira de falar” (2016, pp. 216-217). É também categórica nesse sentido a avaliação a propósito de *Ravina* (direção de Rubem Biáfora, 1958), no artigo *Perplexidades brasileiras* (11 de abril de 1959): “Em primeiro lugar, é preciso que se compreenda definitivamente a impossibilidade de se imaginar qualquer progresso real de nosso cinema antes de tirarmos o diálogo escrito e a fala dramática do nível inqualificável em que permanecem” (2016, p. 235).

A denúncia da “mediocridade dos diálogos” (Sales Gomes, 2016, p. 224), problema grave de realização dos filmes nacionais (no qual estão implicados os trabalhos do ator, do diretor e do roteirista), é reiterada na combativa comunicação “A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico”, apresentada na I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica (São Paulo, 1960). Aí, Paulo Emílio inclui os críticos no rol dos responsáveis pelo fato de até então não haver um bom filme dialogado brasileiro, argumentando contra a ideologia estética que reputa a seus pares – “ideologia autonomista e visual”, “posição ‘visualista’” (2016, p. 117):

O fator decisivo para a boa consciência dos críticos é a ideologia que professam, a saber, a de que o cinema é uma arte essencialmente visual. [...]

Infelizmente para nós, é impossível estabelecer fronteira entre a banda imagem e a sonora. Assim como o timbre da voz faz parte integrante do ser, o som, as vozes, o sentido e o som das palavras pronunciadas são inseparáveis das imagens na constituição da natureza do filme dialogado. (Sales Gomes, 2016, p. 116).

Como se nota no trecho, a relevância que Paulo Emílio confere à palavra no filme dialogado é um pressuposto teórico decisivo. Vejamos mais algumas passagens que dão evidência disso.

Na mesma comunicação de 1960, Paulo Emílio discute mais de um “problema embaraçoso” que se impõe para o juízo crítico do “filme dialogado em língua desconhecida” (2016, p. 117). Se o recurso à dublagem é inegavelmente desprezível, letreiros sobrepostos com texto traduzido “alteram a plasticidade da imagem e sobretudo a necessidade de lê-los perturba as disposições ideais de contemplação”. Além disso, sem conhecer a língua original não há como apreciar nuances de significação de que pode estar carregada a maneira como são pronunciadas determinadas palavras. Em suma: “Somos espectadores diminuídos perante os filmes cuja língua ignoramos” (Sales Gomes, 2016, pp. 116-117).

Em *A arte de não mostrar* (8 de março de 1958), Paulo Emílio destaca uma função estrutural básica do diálogo no cinema, quando ressalta que a narrativa dos filmes exige a elipse:

(...) não se podem satisfazer todas as exigências dramáticas pela simples exposição de imagens. As imagens apresentadas evocam frequentemente situações não visualizadas que devem ser imaginadas pelo espectador. O relevo e o sentido do que é visto depende em parte do que não se mostra. (Sales Gomes, 2015a, pp. 216-217).

Por isso, a fala dos personagens desempenha, entre outras, importante função alusiva, em “situações

que são descritas, evocadas ou sugeridas pelos diálogos, e que fazem trabalhar nossa imaginação” (Sales Gomes, 2015a, p. 219).

Em muitas outras ocasiões, de outras maneiras, Paulo Emílio demonstrou a atenção privilegiada que conferia à palavra, à fala, à voz no cinema: com a empolgação que se seguiu à leitura feita por Lima Barreto do roteiro para o nunca filmado *O sertanejo*, descrita em mais de um artigo – “A leitura de Lima Barreto impressionou-me tanto que mais de um ano depois perguntando-me um jornalista sobre qual era o melhor filme brasileiro, respondi: ‘Será *O Sertanejo*’” (2016, p. 38) –; afirmando “o parentesco íntimo entre o cinema e o romance” em um comentário sobre Malraux (1981, v. 1, p. 226); elogiando em Eisenstein “o método comparativo entre a expressão literária e a cinematográfica” (1981, v. 1, p. 235), etc..

No já citado *A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico*, o crítico propôs, com indisfarçada ironia, que os cineastas, para superar o problema do diálogo que comprometia a qualidade dos filmes feitos no Brasil, se desvencilhassem da concepção visualista de cinema professada pelos críticos e “caíssem no exagero contrário”, adotando uma “ideologia cinematográfica” que seria “mais útil” em face do histórico do cinema nacional: “a que definisse o cinema como *uma fala literária e dramática envolvida por imagens*” (Sales Gomes, 2016, p. 118). Talvez não seja exagero supor que essa estratégia tenha comandado a composição do roteiro para *Capitu*, escrito alguns anos depois.

2. Capitu

Não vamos aqui discutir o filme dirigido por Paulo Cesar Saraceni, nem a eficácia cinematográfica do roteiro preparado por Paulo Emílio Sales Gomes em parceria com Lygia Fagundes Telles. O que interessa, para assinalar o nexos entre escrita literária e escrita crítica, é tomar o roteiro como resultado de leitura do romance de Machado de Assis. Por isso, o foco dos comentários a seguir recairá sobre os aspectos de *Dom Casmurro* enfatizados na seleção operada em sua adaptação.

O próprio título do filme é uma opção significativa, pondo de saída em destaque a personagem que motiva a narrativa autobiográfica do protagonista de Machado de Assis, feita em *flashback* quando este já está entrando na velhice. Capitu, primeiro, namoradinha de infância e, depois, esposa, é objeto de amor, de ciúme e, por fim, do repúdio de Bento Santiago, que se dá o direito de exilar na Europa a mulher e o filho, Ezequiel, depois de se convencer de que fora traído por ela com seu melhor amigo, Escobar.

O tema do adultério feminino, recorrente em romances do século XIX, o exemplo emblemático é *Madame Bovary*, de Flaubert, ganha com Machado de Assis sua versão brasileira, e uma singularidade importantíssima: se a francesa Emma Bovary ou a alemã *Effi Briest*, do romance de Theodor Fontane, de fato tiveram amantes, a suposta traição de Capitu em nenhum momento é confirmada textualmente, a não ser pela convicção que o narrador em primeira pessoa procura transmitir ao leitor com base na interpretação de fatos banais do passado e da semelhança que enxerga entre Ezequiel e Escobar.

No romance, a armação persuasiva do relato cultiva junto ao leitor a suspeita sobre Capitu, enquanto a ação a que se tem acesso na adaptação torna frágil a tese de traição de que está convencido Bento Santiago ao fim da história. Ao contrário do romance, o roteiro não sublinha ambiguidade no caráter ou nos atos de Capitu que reforce a constatação do marido. Mesmo na sequência em que Bentinho a deixa indisposta no quarto para ir à ópera, volta mais cedo do que o previsto e encontra Escobar na porta de casa, dizendo-se preocupado com um trabalho dos dois, mesmo nessa circunstância de visita esdrúxula, àquela hora da noite, que poderia indicar que o amigo estava saindo de um encontro com a mulher, não há qualquer sinalização nesse sentido no roteiro. Capitu e Escobar parecem agir com naturalidade, sem qualquer susto (Sales Gomes & Fagundes Telles, 2008, pp. 83-96).

Em *Dom Casmurro*, o arranjo dos eventos é orquestrado exclusivamente pelo ângulo de Bentinho. A habilidade discursiva do protagonista-narrador tem margem irrestrita para advogar em causa própria e angariar confiabilidade para sua

tese de traição, de modo a justificar a decisão que tomou por julgar-se traído. No roteiro, como o ponto de vista não é monopolizado por Bentinho, fica mais perceptível algo que só a leitura mais atenta da composição machadiana põe em evidência: a arbitrariedade da atitude de Bentinho (no passado narrado e na armação da narração), a dimensão violenta e autoritária de sua condenação de Capitu.

Em outras palavras: a perspectiva engendrada no roteiro, libertando Capitu do juízo exclusivo de Bentinho, coloca sob suspeita a figura do personagem-título e narrador do romance, algo que, vale repetir, só leitura da composição machadiana no mínimo atenta alcança fazer com propriedade. Ganha menos ênfase a possibilidade de serem justas as desconfianças quanto ao caráter e os atos de Capitu do que as inseguranças, manias e, sobretudo, o ciúme doentio do próprio Bento.

Deslocar o foco da suspeita de Capitu para Bentinho, ao trazer à tona o traço possessivo na caracterização deste, sem aderir às estratégias de autojustificação do narrador do romance, são procedimentos que contribuem para a recriação do viés crítico da prosa de Machado de Assis no roteiro de Paulo Emílio e Lygia Fagundes Telles. Alia-se a isso o fato de que os roteiristas tiveram o cuidado de manter delineado o quadro das relações sociais do contexto em que transcorre a ação (o Brasil de meados do século XIX). Ao lado dos personagens centrais de posição privilegiada, aparecem tanto o agregado José Dias quanto escravos – estes, com presença proporcionalmente maior do que no livro de Machado, ganhando destaque em cenas cruciais, como as da morte e do velório de Escobar.

Bento Santiago é um típico filho da elite escravocrata brasileira do século XIX: bem instruído em seminário e universidade, culto, refinado amante de ópera, senhor de escravos na corte que é o Rio de Janeiro, herdeiro de propriedades alugadas, acostumado a ser bajulado pelos que dependem de seus favores (como José Dias) ou pelos que estão submetidos a sua autoridade forçosa (os escravos).

Já Capitu é filha de família muito mais modesta. Numa sequência em *flashback*, usa “seu desbotado vestido de algodão”, e também seu pai aparece

“pobrememente vestido” (Sales Gomes & Fagundes Telles, 2008, pp. 19-20). Mas, ela se integra bem à nova posição proporcionada pelo casamento, daquele modo peculiar como no Brasil do século XIX se conjugavam racionalidade capitalista e estrutura social escravista. Assim como organiza investimentos para fazer renderem em libras o dinheiro que economizava no orçamento doméstico, exerce sem titubeio o poder de senhora na cena em que dá ordens a “dois pretinhos” que pouco antes brincavam com seu filho no quintal: “[...] Vocês dois aí... Vão buscar água, que já está faltando! (*Baixa a voz.*) – Quase não deu para o meu banho” (p. 122).

Outra fala de Capitu, em um dos *flashbacks* com que as sequências iniciais do roteiro apresentam o casal na adolescência, sumariza a precária condição dos agregados, homens livres, mas sem recursos, dependentes dos favores de abastados para subsistir numa ordem social em que eram reduzidos os postos de trabalho, uma vez que este era realizado prioritariamente pela mão-de-obra cativa. Quando José Dias atrapalha os planos dos namorados, convencendo a mãe de Bentinho a interná-lo em seminário para que se tornasse padre, Capitu instrui o rapaz a inverter a atuação do agregado: “[...] fale com ele mas fale sem medo, como quem está ficando homem e logo vai mandar na família. Isso mesmo, como quem logo, logo vai mandar na casa onde ele mora...” (Sales Gomes & Fagundes Telles, 2008, p. 23)².

Fica evidenciado aí o mando de proprietário e patriarca a que Bentinho está destinado por condição de classe e que, afinal, exerce contra a própria Capitu. Ela não se submete de todo ao papel anunciado já na sequência de abertura, na qual uma legenda sobre a imagem dos recém-casados reproduz trechos da 1ª epístola de S. Pedro citados no romance:

As mulheres sejam sujeitas a seus maridos... Não sejam o adorno delas os cabelos eriçados ou as rendas de ouro, mas o homem que está escondido no coração. Do mesmo modo, vós, maridos, coabitai com elas, tratando-as com honra, como a vasos mais fracos e herdeiras convosco da graça da vida. (Sales Gomes & Fagundes Telles, 2008, p. 9).

Capitu nem sempre se sujeita aos caprichos do marido. Quando os ciúmes dele ficam acirrados porque ela adotou moda recém-lançada, indo ao baile sem cobrir os braços, rechaça com firmeza o moralismo do ex-seminarista. Já a menina Capitu, como se pode notar na fala do *flashback* transcrita acima, não se contentava com a condição de “vaso mais fraco”, tomando a liderança nos sortilégios do namoro.

Com ou sem traição, Capitu desafia Bentinho. Seu comportamento, que parece movido por uma espécie de aspiração à liberdade e à autonomia (irrealizável em sua condição de mulher sem posses no Brasil do século XIX), inadvertidamente põe em xeque a prerrogativa de mando do marido proprietário. Por fim, porém, Bentinho retoma as rédeas da situação, a força da ordem escravocrata e patriarcal se impõe nas cenas de encerramento. Depois de condenar ao degredo Capitu e Ezequiel, o filho que julga bastardo, o advogado supostamente esclarecido termina tranquilizado. Dá ordens – “[p]ousando a mão afável no ombro do escravo meio assustado”, exige: “Quero que você me prepare um banho bem quente” (Sales Gomes & Fagundes Telles, 2008, p. 168) – e relaxa sentado na cadeira de balanço, senhor de sua casa e da gente que o cerca.

3. Outras três mulheres

Paulo Emílio retornou ao mesmo romance de Machado de Assis alguns anos depois, em época próxima à redação de *Três mulheres de três PPPês* – escritas em 1973 (Pasta, 2015, p. 130). Em 1974 e em 1975, ministrou na pós-graduação em Teoria Literária da USP os cursos “*Dom Casmurro* e o cinema” e “Machado de Assis e o cinema” (sobre o programa dos cursos ver Massi, 2008).

Assim como *Dom Casmurro*, *Três mulheres de três PPPês* gira em torno de relações amorosas e figura a dinâmica de submissão do outro peculiar a uma estrutura social enraizada na economia escravista. Com os relatos protagonizados por Polydoro (em primeira pessoa, como no romance de Machado), Paulo Emílio Sales Gomes atualiza complicações da vida brasileira equivalentes às que ganharam expressão na forma singular dos romances de

maturidade do escritor que tanto admirava. As três novelas que integram o volume, unificadas pela temática do engodo amoroso e pelo protagonista-narrador, percorrem um arco temporal que vai das primeiras décadas do século XX aos anos da ditadura iniciada com o golpe de 1964.

Não caberia nesta exposição uma apresentação da complexa fatura ficcional de *Três mulheres de três PPPês*. Para não deixar de mencionar alguns aspectos decisivos da obra, segue uma seleção de passagens do alentado ensaio que Roberto Schwarz lhe dedicou, publicado originalmente no ano seguinte a seu lançamento. Sobre o andamento dos enredos nas três novelas, sua “forma dominante”:

De início, a versão dos fatos do narrador. Em seguida, a revelação de que ele fôra enganado por completo, revelação que vem pelo prisma da mulher. Esta nova é acolhida com inesperado entusiasmo, pois livra a personagem masculina do constrangimento e da culpabilidade que acompanhavam a sua versão dos fatos. As maquinações em que o narrador foi enrolado despertam nele um interesse extraordinário e lhe devolvem a liberdade de agir que se perdera na rotina da opressão a que o cavalheiro submete ou julga submeter a sua dama (Schwarz, 2007, p. 145).

Sobre o estilo e suas implicações:

Trata-se da imitação de uma prosa solene, muito paulista segundo o parecer de uma observadora, – mas quem imita é um espírito moderno, de esquerda e anti-família [...]. O pastiche reúne à elegância uma dimensão cara-de-pau, de farsa grossa, que é do melhor efeito. Há também uma lembrança do Surrealismo na gravidade com que a prosa meticulosa e muito sintática acolhe asneiras escolhidas a dedo.

[...] a prosa de ficção de Paulo Emílio é de ensaísta, não de “artista”. Esta observação parece talvez errada, dados os elementos de artifício e vovodile da narrativa (as coincidências, os enigmas a que o final traz resposta, as repetidas viravoltas de perspectiva, o precipitar dos

acontecimentos, o suspense etc.). Aí porém o paradoxo, pois é acentuando aqueles elementos que o Autor lhes corta a primazia. A despeito da muita movimentação, a situação fictícia não é mais que um suporte, comicamente arbitrário e anacrônico, da dimensão reflexiva e documentária. Por uma via inesperada, a literatura de Paulo Emílio obedece à tendência geral da vanguarda, para a atrofia da ficção. Ou melhor, para a “racionalização” desta, que se concebe como simples instrumento de sondagem.

[...] A prosa é de mestre, mas quem a formula são personagens escolhidamente calhordas [...]. *Entre a limitação das personagens e a inteligência de sua escrita o desacordo é total, e a conjunção é forçada*. Este é o X estético do livro.

[...]

Digamos enfim que esse desacordo é expressivo também de uma contradição mais particular e de classe. A visão abrangente e sintética a que se ergueu a inteligência burguesa, em sua fina flor, tem de se acomodar às finalidades acanhadas de sua vida real. Em palavras do narrador da segunda história, “meus sonhos juvenis de suprema elegância, poder e cultura tinham se reduzido a um nível bem paulista” [Sales Gomes, 2015, p. 44]. No essencial, trata-se de uma forma em que “eu” é um outro. Vejam-se neste sentido as expressões comprometedoras ou ridículas com que o narrador, naturalmente porque o Autor quer assim, deixa mal a sua reputação e a de sua classe social.

[...]

Em analogia com o cinema, digamos que se trata de um *thriller* cujas intenções intelectuais fossem muitas, mas estivessem a cargo do cenógrafo. Este procura dar o essencial da crítica contemporânea em toques de segundo plano, sempre ressaltando o convencionalismo do primeiro, que afinal também se salva, pelo toque satírico. [...] O equilíbrio entre a liberdade digressiva das explicações – desde que disciplinadas pela brevidade – e o andamento estrito e dessueto do enredo é um arranjo surpreendente. O movimento da intriga é lógico mas irracional, a razão

está nos momentos assistemáticos, que aparecem numerosa e regularmente, e a espontaneidade é mais refletida que a construção. O fato é que neste livro, como na cena contemporânea, a inteligência é muita, está em toda parte, e a irracionalidade não podia ser maior (Schwarz, 2007, pp. 125-134).

O ensaio pioneiro de Schwarz já dá pistas sobre a contiguidade, que interessa reafirmar aqui, entre a obra de Machado de Assis, o roteiro baseado em *Dom Casmurro* e o volume de novelas de 1977. E a força crítica dessa constelação encontra-se bem explicitada no *Posfácio* de José Pasta à edição mais recente de *Três mulheres de três PPPês*. Os trechos do ensaio de Pasta reproduzidos abaixo devem dar ideia tanto dos problemas de fundo com os quais lida Paulo Emílio, na esteira de Machado, quanto do alcance crítico de sua ficção:

Para compreender o estabelecimento dessa feição mais característica da prosa de Paulo Emílio³, convém não subestimar o efeito que produziu, nesse admirador vitalício de Eça de Queirós, a interação com a obra de maturidade de Machado de Assis – processo cujo ponto de cristalização foi muito provavelmente a mencionada adaptação, para roteiro de cinema do romance *Dom Casmurro*. [...]

Tudo indica que o Machado de Assis perfeitamente negativo da alta maturidade – aquele que atinge sua maioridade artística e intelectual justamente no momento em que “descobre” o caráter ineducável das elites nacionais, renunciando a qualquer propósito de edificação ou reforma que lhes dissesse respeito – tenha fornecido a Paulo Emílio a pauta de que ele próprio necessitava àquela altura dos acontecimentos. É também nesse mesmo Machado que se encontra em sua realização mais alta – além de muito rara nas letras brasileiras – aquela prosa de ficção na qual os extremos da sátira e da derrisão, longe de proporcionarem evasão ou de fornecerem pasto a perversos, afiam o gume de uma ambição analítica máxima, que confina com a pesquisa metódica da “deformidade do corpo social brasileiro” [expressão de Paulo Emílio Sales Gomes em *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*].

[...] Tomadas por intensidades, frenesim e transe variados, suas “três mulheres” eram, na verdade, atuadas por uma malignidade que nada tinha de intrinsecamente “feminina”: na realidade, não procedia delas, mas da sufocação em um mundo patriarcal, caquético, baixo, envenenado – que, no entanto, estava com a palavra.

[...] trata-se de ir tão longe quanto possível no insulto feito às elites brasileiras, que então sustentavam a ditadura e punham em liquidação, no sentido comercial do termo, o já de si precário patrimônio cultural do país. O Paulo Emílio que, nessas narrativas, como aqui ficou sugerido, retoma temas e formas do romance machadiano da grande fase e, como esse escritor, dá a palavra aos membros das elites para fazê-los exhibir todo o seu impudor e perversidade, esse Paulo Emílio, dizia-se, rompe o decoro, que era a última barreira de respeitabilidade nesse mestre da negatividade realista, para vazar esses temas e formas em um registro que agora se calibra, mais do que pela literatura libertina aristocrática, pela remissão tácita à pornochanchada (Pasta, 2015, pp. 142-150).

4. Conclusão: ficção e crítica

José Pasta chama atenção também para o fato de ser “bastante visível, no período que leva à redação de *Três mulheres*, o acentuado acirramento de tensões em três frentes fundamentais de atuação do autor, a saber, no campo político, na elaboração teórica e na prática literária” (Pasta, 2015, p. 134). Passando pelo livro de Paulo Emílio sobre Humberto Mauro e chegando ao ensaio *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento* (publicado no mesmo ano de 1973 em que o autor se dedicou à redação das novelas), demonstra que a pauta teórica inclui problemas de fundo como os que se encontram indicados nas citações acima a propósito de *Três mulheres de três PPPês*.

A visão lúcida do andamento regressivo da vida no país, que mobiliza a escrita ficcional de Paulo Emílio e se explicita no crucial ensaio de 1973, vinha sendo registrada em muitos de seus

trabalhos sobre cinema havia anos. “Uma situação colonial?”, apresentado na I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica (São Paulo, 1960), já insistia que tudo o que se relacionava ao cinema no Brasil guardava “a marca cruel do subdesenvolvimento”, renovando perenemente a “situação de coloniais”, dada a preservação das “regras envelhecidas de um jogo que há muito deixou de corresponder às exigências de nosso dinamismo nacional” (Sales Gomes, 2016, p. 48). A situação é agravada, como observa em sequência de artigos publicados no mesmo ano⁴, por um “desvio ficcionista”, “um acumplicimento na irrealidade das forças em presença”:

A cinematografia brasileira, como a política geral dos países subdesenvolvidos, tem sido um mundo de ficções. Durante anos a fio ninguém teve ideia de como as coisas se passavam; os dados nos quais se assentava a produção e o comércio dos filmes brasileiros eram bem mais fantasiosos do que os enredos das fitas (Sales Gomes, 2016, p. 57).

A denúncia do “tecido de irrealidades que embarçava qualquer ação lúcida e conseqüente em favor do cinema brasileiro” (Sales Gomes, 2016, p. 63) vinha de par, naquele início da década de 1960, com algum otimismo do crítico entusiasta do Cinema Novo, que via desenvolver-se certa “cristalização das ideias” e “tomada de consciência”, dependente da “apreciação a respeito da dialética interna dos acontecimentos”. O golpe de 1964 e seus desdobramentos solapou as melhores expectativas. O diagnóstico de 1973 sobre a história do cinema no país (e sobre o próprio país) em sua trajetória no subdesenvolvimento reflete a consciência do atravancamento nas perspectivas de superação dos entraves a qualquer “processo de emancipação e enriquecimento da comunidade” (Sales Gomes, 2016, p. 48), consciência intensificada naqueles anos, no contexto em que se reafirmava a desfaçatez e a brutalidade com a qual se conservam no Brasil os mais bárbaros privilégios de classe. Aliás, é muito oportuno lembrar agora essa visada crítica de Paulo Emílio sobre a vida brasileira, neste momento em que o país novamente se encontra sob governo golpista que promove restrição de direitos, inclusive direitos trabalhistas básicos.

NOTAS

¹ Além de reedições de *Três mulheres* e *Capitu*, saiu há alguns anos volume contendo a novela *Cemitério* (preparada em meados dos anos 1970) e a peça *Destinos* (encenada no teatro do presídio Maria Zélia, São Paulo, em 1936), ambas até então inéditas. Assim como essas incursões pela literatura, textos de Paulo Emílio sobre cinema, como os livros dedicados a Jean Vigo e ensaios mais curtos, organizados em coletâneas, foram republicados recentemente no Brasil, primeiro pela extinta editora Cosac Naify, depois pela Companhia das Letras.

² Essa fala é praticamente transcrita do romance: “– [...] Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser dono da casa, mostre que quer e que pode. Dê-lhe bem a entender que não é favor” (Machado de Assis, 1986, p. 829). Mas note-se que, em *Capitu*, o encaminhamento moral da estratégia (“não é favor”) é substituído por acento materialista (“logo logo vai mandar na casa onde ele mora...”).

³ A “feição mais característica da prosa de Paulo Emílio” se define, no ensaio de Pasta, por meio de alusões ao já citado estudo de Roberto Schwarz – a “dimensão reflexiva e documentária”, o caráter de “instrumento de sondagem” daquela ficção – e ao texto de Zulmira Ribeiro Tavares para a quarta capa da primeira edição de *Três mulheres de três PPPês*, que sublinha a “continuidade de pensamento e criação” na trajetória de Paulo Emílio (Tavares, 2007, p. 120).

⁴ Os artigos mencionados a seguir saíram em dezembro de 1960, em semanas sucessivas na coluna de Paulo Emílio em *O Estado de S. Paulo*: “Um mundo de ficções” (dia 17), “A agonia da ficção” (dia 24) e “O gosto da realidade” (dia 31) – todos republicados na coletânea *Uma situação colonial?*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Candido, A. (2016). Apresentação: um homem fabuloso. In P. E. Sales Gomes. *Uma situação colonial?* (pp. 9-11). São Paulo: Companhia das Letras.

Machado de Assis, J. M. (1986). Dom Casmurro. In *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Massi, A. (2008). Esquema para um curso. In P. E. Sales Gomes & L. Fagundes Telles. *Capitu* (pp. 185-196). São Paulo: Cosac Naify.

Pasta, J. A. (2015). Posfácio: Pensamento e ficção em Paulo Emílio (Notas para uma história de *Três mulheres de três PPPês*). In P. E. Sales Gomes. *Três mulheres de três PPPês* (pp. 129-154). São Paulo: Companhia das Letras.

Sales Gomes, P. E. & Fagundes Telles, L. (2008). *Capitu*. São Paulo: Cosac Naify.

Sales Gomes, P. E. (1981). *Crítica de cinema no Suplemento Literário* (2 v.). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Sales Gomes, P. E. (2007). *Cemitério*. São Paulo: Cosac Naify.

Sales Gomes, P. E. (2015). *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Companhia das Letras.

Sales Gomes, P. E. (2016). *Uma situação colonial?*. São Paulo: Companhia das Letras.

Schwarz, R. (2007). Sobre as Três mulheres de três PPPês. In P. E. Sales Gomes. *Três mulheres de três PPPês* (pp. 124-146). São Paulo: Cosac Naify.

Tavares, Z. R. (2007). O brilho e a graça. In P. E. Sales Gomes. *Três mulheres de três PPPês* (pp. 119-120). São Paulo: Cosac Naify.