



PAULO
EMÍLIO:
LEGADO
CRÍTICO

Thiago Almeida e Nayara Xavier (orgs.)

CINUSP

PAULO EMÍLIO: LEGADO CRÍTICO

COLEÇÃO CINUSP – VOLUME 10

COORDENAÇÃO GERAL

Patrícia Moran

Cristian Borges

ORGANIZAÇÃO

Thiago Almeida

Nayara Xavier

PRODUÇÃO

Gabriela Queiroz

Thiago de André

REVISÃO E PREPARAÇÃO DE TEXTO

Lígia Azevedo

DESIGN GRÁFICO

Yasmin Navarro

Flávia Kitassato

CAPA E DIAGRAMAÇÃO

Yasmin Navarro

CADERNO DE IMAGENS

Flávia Kitassato

CRÉDITOS DA FOTO DA CAPA

Bastidores do filme *Gimba: o presidente dos valentes* (1963, Flávio Rangel).

Acervo Cinemateca Brasileira.

Almeida, Thiago; Xavier, Nayara (orgs.)

Paulo Emílio: Legado Crítico / Thiago Almeida de Oliveira e Nayara Xavier et al

São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP / Cinemateca Brasileira, 2017

308 p.; 21 x 15,9 cm

ISBN: 978-85-62587-26-9

1. Cinema Brasileiro 2. Gomes, Paulo Emílio Sales, 1916-1977 3. Crítica I. Oliveira, Thiago Almeida de II. Xavier, Nayara III. Reis, Francis Vogner dos IV. Souza, Julierme Sebastião Morais V. Zanatto, Rafael Morato VI. Pinto, Pedro Plaza VII. Leonel, Nicolau Bruno de Almeida VIII. Santana, William Santana IX. Breda, Fernando Cambauva X. Assunção, Teodoro Rennó XI. Sales, Priscila Constantino XII. Futexma, Olga Toshiko XIII. Calil, Carlos Augusto XIV. Mendes, Adilson Inácio

CDD 791.43092

CDU 791

PAULO EMÍLIO

LEGADO CRÍTICO

COLEÇÃO CINUSP

Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária
São Paulo – Novembro 2017

APRESENTAÇÃO 8

Patrícia Moran

PREFÁCIO 12

Olga Fudemma

INTRODUÇÃO 16

Thiago Almeida e Nayara Xavier

PARTE I: RASCUNHOS E EXERCÍCIOS

**A PERENIDADE DE UMA TRADIÇÃO:
NO LASTRO DE PAULO EMÍLIO SALES GOMES** 26

Francis Vogner dos Reis

**AS COBRANÇAS DE PAULO EMÍLIO
E SUA EFICÁCIA PRÁTICA NO MERCADO
CINEMATOGRÁFICO BRASILEIRO (1960-80)** 64

Julierme Sebastião Morais de Souza

PARTE II: ESTRATÉGIAS CRÍTICAS

**LINGUAGEM, ESTILO E EXPRESSÃO SOCIAL:
PAULO EMÍLIO SALES GOMES EM TRANS-FORMAÇÃO (1946-53)** 100

Rafael Morato Zanatto

**AS TAREFAS DO CRÍTICO E OS DESAFIOS DO INTELLECTUAL
DURANTE A MAIS RECENTE DITADURA BRASILEIRA** 140

Pedro Plaza Pinto

PARTE III: OUTRAS MILITÂNCIAS

- A ENCRUZILHADA DAS DISSIDÊNCIAS: ALGUMAS
PASSAGENS DA TRAJETÓRIA MILITANTE DE PAULO EMÍLIO*** 168
Nicolau Bruno de Almeida Leonel
- PAULO EMÍLIO E O TEATRO BRASILEIRO DOS ANOS 1930*** 200
Fernando Breda e William Santana Santos
- O CÔMICO POPULAR EM TRÊS MULHERES DE TRÊS PPPÊS*** 231
Teodoro Rennó Assunção
- PAULO EMÍLIO E O CLUBE DE CINEMA DE ASSIS:
JUNTOS POR UMA CULTURA CINEMATOGRAFICA QUE NÃO
SEPRE A VONTADE DE CONHECER DA ALEGRIA DE VIVER*** 256
Priscila Constantino Sales
- POSFÁCIO: REVISÃO DE PAULO EMÍLIO*** 272
Carlos Augusto Calil
- SOBRE OS AUTORES*** 280
- EXPEDIENTES*** 283
- COLEÇÃO CINUSP*** 287



O CÔMICO POPULAR EM TRÊS MULHERES DE TRÊS PPPÊS

Teodoro Rennó Assunção

Nesse homem solar, irreverente e sarcástico, sempre pronto ao humor e à percepção do ridículo, capaz de gozações incríveis, a disposição de respeitar o próximo e preservar a sua liberdade era quase religiosa.

— Antonio Candido, *Informe político*

1. QUE RISO E DE QUEM? (NOS 2 SENTIDOS)

Gostaria, para começar (e apenas para matizar a solução bem encontrada por Modesto Carone), de recolocar a questão preliminar do “riso demolidor da sátira”, mas que não chega a ser uma gargalhada, do autor Paulo Emílio Sales Gomes, dado o enquadramento trágico das três novelas de *Três mulheres de três PPPês* do ponto de vista do narrador-personagem Polydoro, em contraponto marcado (sobretudo na última novela, “Duas vezes Ela”, que privilegiarei aqui) com o elemento de baixo riso obsceno (ou popular) tanto nos duplos sentidos com os nomes alterados das personagens (Paul Dior e Culhões) quanto na história do velho marido corneado por uma jovem falsa virgem tanto pela frente com o médico maduro (que lhe assegura cirurgicamente a virgindade) quanto por trás com o jovem e coetâneo “primo” que é sua única paixão.

Por um lado, o reconhecimento liberador do cômico obsceno da intriga pelo narrador-personagem (com uma gargalhada convulsiva), assim como do amor apaixonado exatamente por aquela jovem (de baixa extração social e costumes “duvidosos”: “a Ela da Quarta Parada, moleca de maus bofes” e que se realizava clandestinamente com o “primo” no sexo anal) que o insulta da maneira mais chula e ordinária, evidencia (como paradoxalmente associadas ao prazer corporal) tanto o buraco genital da mãe quanto o anal do próprio insultado (elementos tradicionalíssimos do baixo corporal no cômico popular, segundo M. Bakhtin¹): “Paul Dior, eu

1 Apesar de não explicitado introdutoriamente, o conceito de “cômico popular” que adotarei neste artigo é teoricamente devedor do hoje célebre livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François

quero que você e sua boa educação vão para a puta-que-o-pariu! Vá tomar no cu, doutor Polydoro!”².

No entanto, este amor final e revelador é trágico, pois ele só pode ser reconhecido retrospectivamente, quando a repulsa neurótica pelo abstruso nome de palhaço (e não os bem ditos palavrões) leva o narrador a dar um soco na cara de Ela e quebrar alguns de seus dentes, revelando-se afinal como um violento e autoritário marido burguês tradicional, de quem apenas o autor poderia estar cruelmente rindo (ou o leitor, quando, depois de um instante de súbita simpatia, deixa de se identificar com o personagem). É de se notar também o quanto este último insulto chulo esclarece, por contraste, o cômico mais sutil de uma designação jamais de todo explícita tanto dos órgãos genitais de Polydoro e Bulhões quanto dos dois buracos da jovem e falsa virgem e dos dois modos de relação sexual correspondentes.

Se existe, portanto, um elemento de cômico obsceno na intriga (de sua “vida” de marido corneado duplamente) reconhecido corporalmente, através da gargalhada, pelo narrador, este elemento o aproximaria temporária ou parcialmente do autor desta intriga ficcional, assim como o faz também à sua relativa inteligência crítica e maestria verbal, o que — apesar ou em razão de sua atitude final confirmar sua posição burguesa

Rabelais, de Mikhail Bakhtin (Trad. Y. Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1999), podendo ser depreendido de forma mais genérica na introdução (“Apresentação do problema”), e de forma mais específica nos caps. 2 (“O vocabulário da praça pública na obra de Rabelais”), 5 (“A imagem grotesca do corpo em Rabelais e suas fontes”) e 6 (“O ‘baixo’ material e corporal em Rabelais”).

2 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Duas vezes Ela”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 114.

conservadora e tradicional — cria uma espécie de contradição interna no personagem-narrador (na última novela, explicitamente o escritor dos dois “*carnets*” ou cadernos), em última instância insultado pelo autor, contradição que, nomeável como “inverossimilhança”, é o que mais desconcertou um crítico como Roberto Schwartz: “A prosa é de mestre, mas quem a formula são personagens escolhidamente patetas [...]. *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”³.

Ou, tal como colocado mais diretamente em termos estilísticos pelo próprio R. Schwartz: “Trata-se da imitação de uma prosa solene, muito paulista segundo o parecer de uma observadora, mas quem imita é um espírito moderno, experiente, de esquerda e antifamília”⁴. Ou ainda, invertendo a ordem dos termos (para justificar muito razoavelmente uma conclusiva dimensão crítica social e política dessa paródia de um discurso autobiográfico burguês), as razões que dá Modesto Carone para uma não interpretação dessa contradição (ou “mal-estar” do autor quanto às suas personagens) segundo uma “metafísica do mundo louco e indiferenciado”:

3 SCHWARTZ, Roberto. “Sobre as *Três mulheres de três PPPês*”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 128. O que ainda coloca em questão, ao denominar no plural a escrita das personagens, e não apenas a do personagem-narrador, o quanto esta incorpora, mesmo citando, também as das outras personagens, como Helena e Ela (diretamente) e Hermengarda (indiretamente, pois ela escreve mal), que, portanto, analogamente, também se distinguem pela inteligente e crítica maestria verbal, que, se dá uma unidade estilística ao todo, é um pouco inverossímil, dada a diversidade das personagens (ver o problema semelhante do inverossímil estilo único do autor — ainda que soberano formal e moralmente — nos diferentes discursos dos diferentes personagens de *A crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso).

4 Idem. p. 125.

Em primeiro lugar, porque a área reservada às veleidades das suas personagens — tendo como ponto de fuga a atividade verbal do narrador — está distribuída, de caso pensado, entre o centro comercial, os bairros nobres e as estâncias grã-finas de São Paulo, ou seja: num espaço histórica e socialmente definido. Em segundo, porque no cerne desta sátira disfarçada de ironia soa a indignação civilizada de quem viu e não gostou⁵.

Se, portanto, existe uma aqui inevitável superposição parcial entre a inteligência crítica do narrador (e das outras personagens que ele incorpora) e a do autor, que parece contraditória e desconcertante (“mimetizando a malícia lisa do escritor, que se desdobra num *outro* que é simultaneamente o *eu* incumbido de falar, o narrador desconversa”⁶), ela pode se dever justamente a uma mimetização, por uma empatia teatral, não tanto do narrador pelo autor (ainda que seja possível admitir um perdão parcial, por parte deste, justamente pela vivacidade e capacidade de peripécias daquele) quanto do autor pelo narrador (já que este incorpora por vezes

5 CARONE, Modesto., “A fábula do revés e o revés da fábula”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 150. Isso foi também agudamente percebido por R. Schwarz: “Vejam-se [...] 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. Por exemplo, quando se diz ‘um defensor da ordem política e social, o que realmente sou mas no terreno das ideias, não em funções ativas de alcaguete’ [p. 91]; quando menciona a Rússia, ‘país que me assusta e a respeito do qual falo o menos possível’ [p. 110]; [...] quando se confessa antigo fascista e admirador de Hitler [p. 11]; quando vê na construção de novos hospitais um sinal de decadência da saúde popular etc. [p. 98]” (SCHWARTZ, Roberto. “Sobre as *Três mulheres de três PPPês*”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 128-9).

6 CARONE, Modesto. *Op. cit.* p. 150.

não só a múltipla sagacidade crítica daquele, mas até mesmo alguns de seus elementos autobiográficos disfarçados, como o haver cursado o Liceu Nacional Rio Branco, ou a convivência com o “Alf”, o “Alfredinho”, ou — em chave — “Alfredo Mesquita, o patrono de *Clima*” ou com “Dec, o Pradinho, cujo prenome não sabia que era Décio”, alusão quase explícita a Décio de Almeida Prado; ou ainda, no modo da inversão, seu ódio aos gatos⁷), autor, portanto, que também conheceu, por experiência mundana própria, algo da vida da alta classe média paulistana.

Uma tal relação mimética (que dá margem a uma incômoda confusão e mistura, mas também a algum fascínio) entre personagem ruim e bom ator (ou autor), se dá como uma possibilidade esteticamente eficaz no caso de Orson Welles, que pôde exercer tanto a função de ator (de cinema) quanto a de autor (como cineasta) de personagens moralmente ruins. Segundo o próprio Paulo Emílio, em um artigo sobre Orson Welles, que retoma uma entrevista deste aos *Cahiers du Cinéma*:

Welles acredita que a sua personalidade de ator contribui bastante para dar aos personagens que interpreta a impressão de ambiguidade que toda a crítica verifica. Como autor, entretanto, não aceita o qualificativo de ambíguo e declara que Kane, Arkadin ou Quinlan, o policial de *Touch of Evil*, representam tudo o que ele detesta, mas que, ao encarná-los, aquilo que nos diz como autor chega até nós através de seu tipo de ator, ao qual se deve atribuir uma boa parte do interesse,

7 Cf. CALIL, Carlos. Augusto. “Contra São Paulo”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 182.

do encanto e do mistério que os personagens adquirem⁸.

Ou radicalizando e generalizando ainda mais: “Como autor, Welles é capaz de ternura por tipos pelos quais não dissimula sua repugnância, e como homem acredita que é sempre possível ter simpatia pelos crápulas, simplesmente porque a simpatia é ‘coisa humana’”⁹.

Reconhecida, porém, esta insolúvel contradição interna como constitutiva da ambiguidade e do encanto cômicos do personagem-narrador Polydoro, poderíamos pensar, mais genericamente, ainda que dentro apenas de uma tradição literária (mas que incorporaria algo do cômico popular presente nas festas públicas não oficiais como o carnaval ou no circo), o conjunto desta ficção como um insulto sarcástico e político do autor ao personagem-narrador bufão burguês que Paulo Emílio representa crítica e carnavalescamente (“o tríplice narrador, transformado em palhaço exemplar e exemplado”¹⁰) enquanto algo a ser finalmente destruído pelo riso também do leitor que, no entanto, depois de uma parcial simpatia e identificação com a inteligência e o destino trágico do narrador, dificilmente explodiria de imediato numa gargalhada aberta, sendo talvez melhor representado (assim como o do autor) pelo sorriso leve (mas que irradia vida) da foto de Paulo Emílio que está na capa dos dois volumes da primeira edição da sua *Crítica de cinema no Suplemento Literário do Estadão*.

8 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Autor, personagem e ator”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, v. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 425.

9 Ibidem, p. 425-6.

10 CARONE, Modesto. “A fábula do revés e o revés da fábula”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 153.

Se fossemos, por outro lado, enunciar a questão da mimetização cômica da prosa culta de um narrador burguês (paulista) tradicional, deveríamos lembrar, primeiramente, que essa mimetização está enquadrada, formalmente, por uma mistura de grandes gêneros discursivos como o ensaio e a ficção, a que corresponde, no plano semântico, uma mistura de saberes que embaralha e dissolve as especialidades acadêmicas e para-acadêmicas (isto é: é transdisciplinar, como se aspirando à totalidade), e cujo efeito — como o do cômico obsceno no plano moral — é o da transgressão do código literário estabelecido. Talvez seja possível ver melhor o quanto há de crítico nessa mimetização cômica se a caracterizarmos como uma sutil palhaçada do autor, que faz do narrador das três novelas uma espécie de palhaço culto, cujo conjunto de vida se revela uma disparatada incongruência¹¹.

O nome próprio (do narrador) Polydoro é, neste sentido, decisivo e revelador para o conjunto de *Três mulheres de três PPPês*. Curiosamente, a crítica não parece ter prestado a devida atenção ao que é mais decisivo, ou seja: a informação histórica que traz o próprio narrador sobre seu nome, no fim da primeira novela: “Me chamo com efeito Polydoro, combinação favorável de cinco consoantes e três vogais mas cuja relação a nova ortografia altera, nome de palhaço dado em homenagem a um bisavô ilustre

11 “Como observou um crítico, o narrador é a prova viva de que é possível ser culto sem ser pedante, o que nas circunstâncias é uma façanha, considerando-se a diversidade e extensão dos conhecimentos que mobiliza. De fato, a sua naturalidade representa uma performance, algo como uma vitória do homem culto sobre a esterilidade das especializações modernas. [...] Trata-se de alcançar uma espontaneidade segunda através da maestria em condições adversas. *Entretanto, por causa mesmo de suas acrobacias, este homem total tem muito de clown.*” SCHWARTZ, Roberto. “Sobre as *Três mulheres de três PPPês*”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 134-5, grifo meu.

e que marcou a ferro minhas aspirações à harmonia e à elegância num mundo cruel e arbitrário”¹². Pois Paulo Emílio parece estar prestando aqui uma discreta homenagem ao primeiro *palhaço* brasileiro, José Manoel Ferreira da Silva, conhecido como *Polydoro* (que, em 1874, apresentou-se no Circo Elias de Castro) e que é precisamente a figura ou função que o narrador inconscientemente encarna e tenta consciente e encarniçadamente denegar, confirmando, assim, a função cômica que ele exerce na e com sua narrativa.

2. ESBOÇO DO CÔMICO POPULAR EM TRÊS MULHERES DE TRÊS PPPÊS

Em um anterior e mais detalhado ensaio¹³, sugeri e tentei demonstrar o quanto — para além do desfecho trágico das três novelas de *Três mulheres de três PPPês* — um núcleo cômico obsceno poderia, sobretudo na última novela, se aproximar de certos recursos de linguagem (como os duplos sentidos), de narrativa (como as intrigas piadescas) e de personagens típicas (como o velho tarado, a virgem profissional, a esposa insatisfeita, o marido impotente e traído, o safado engravatado) também presentes na pornochanchada. O que, porém, não explicitarei o suficiente é o quanto estes recursos caracterizariam uma tradição maior que, incluindo o circo, o vaudeville e o teatro de revista (assim como no cinema o primeiro Chaplin, os irmãos Marx ou a chanchada),

12 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Duas vezes com Helena”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 37.

13 ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. “Relações oblíquas com a pornochanchada em ‘P III: Duas vezes Ela’ de Paulo Emílio Sales Gomes”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses-UFMG*, v. 28, n. 39, jan.-jun. 2008. pp. 176-203.

poderia ser chamada de “cômico popular”, num sentido mais lato, que foi bem delineado por M. Bakhtin em seu livro sobre Rabelais.

O melhor índice de um uso positivo (ainda que crítico) do “cômico popular” na ficção de Paulo Emílio é, porém, sua própria definição deste cômico na célebre entrevista a Maria Rita Kehl sobre a pornochanchada (“Ela (a pornochanchada) dá o que eles gostam?”, *Movimento*, 19/1/1976). Uma primeira crítica à pornochanchada já contém, curiosamente, algo de cômico: “Acontece que o próprio nome pornochanchada seria muito mais uma jogada de publicidade do que dos críticos de cinema. O filme *Eu dou o que elas gostam*, por exemplo, tem esse nome e a publicidade complementar: ‘E o que elas gostam não é mole’, tendo no cartaz o José Lewgoy indicando com a mão as dimensões eventuais do que eles dariam e elas gostariam, tudo indicando muita pornografia. Mas o filme não tem absolutamente nada disso — é quase uma comédia de costumes, curiosa, e é só. A pouca relação entre o nome e o filme é incrível.”¹⁴.

Mas é na sequência que Paulo Emílio tenta, contra certa doxa bem pensante da crítica cinematográfica brasileira séria, resgatar o valor de uma tradição esquecida do cômico popular:

Veja, por exemplo, *Os mansos*, um filme que tentou imitar a comédia italiana e se passa até numa colônia: examinando de perto *Os mansos*, você nota todo um elenco de tradições do nosso mambembe, do nosso circo, do nosso teatro de revista. **As frases de duplo sentido** que aparecem muito na pornochan-

14 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Ela (a pornochanchada) dá o que eles gostam?”. In: MENDES, Adilson Inácio (Org.). *Encontros*: Paulo Emílio Sales Gomes. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. p. 47.

chada **são constantes nas nossas tradições do teatro popular. Algumas piadas que provocam as maiores gargalhadas pertencem ao elenco circense**, pessoas como eu viram esses elementos ainda muito vivos em **palhaços como Chicharrão ou Piolim**. [...] O circo sempre foi um lugar familiar, de espetáculos para criança etc. E, no entanto, **as grosserias incríveis que apareciam na comédia de circo eram plenamente aceitas graças aos mecanismos de duplo sentido, à criação de propostas que se desenvolviam longamente: aquela comédia de erros e desentendimentos, que provocava gargalhadas abordando temas escabrosos que, se abordados diretamente, o público não suportaria**. De forma que, dentro da pornochanchada, encontramos a plena tradição do entretenimento popular brasileiro, e as pessoas que se chocam com essas coisas não têm a menor ideia do que se passou num certo campo da nossa cultura popular.¹⁵

No caso de Paulo Emílio esta valorização de uma tradição cômica popular tem um exemplo mais direto na sua experiência do circo e, mais particularmente, de um palhaço: Piolim, a quem ele dedicou uma crônica, lembrando o quanto é vivo (ou “ao vivo”) e direto o espetáculo do circo, supondo — como o teatro — a presença física/anímica simultânea do artista/ator ou palhaço e do público:

Aviso quase-prévio e de grande importância: não é possível conversar Piolim com quem não viu Piolim. E muito menos ainda se aprende

15 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Ela (a pornochanchada) dá o que eles gostam?”. In: MENDES, Adilson Inácio (Org.). *Encontros*: Paulo Emílio Sales Gomes. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. p. 51.

Piolim com leituras. Não adianta. O conjunto de homens, mulheres e crianças que viram e ouviram Piolim formam uma maçonaria. Há uma cumplicidade misteriosa entre as pessoas que viram Piolim, e os não iniciados são inflexivelmente afastados.¹⁶

Como exemplos amortecidos (porque apenas um resumo em palavras e não uma performance) de seu repertório cômico, Paulo Emílio primeiro relata um esquete e comenta rapidamente: “Piolim membro da ‘Sociedade de guerra às mulheres levianas’ é surpreendido pela família numa casa suspeita, bêbado, fantasiado com um vestidinho muito curto, sem mangas e com um pandeiro. É uma cena que procura diretamente o grotesco e que no entretanto não anula a inatingível ingenuidade essencial que Piolim possui”¹⁷. E depois, já sem comentário: “Piolim dá detalhes sobre sua família e a origem de seu nome — ‘Minha mãe era Piola e o meu pai Piolão’”¹⁸.

Caberia aqui um parêntese para lembrar que foi Oswald de Andrade quem levou Paulo Emílio pela primeira vez para ver uma apresentação de Piolim: “Foi Oswald que me levou de volta ao Circo, que frequentara na infância com meu irmão Éme, levados por Maria Preta, mas do qual só guardara a lembrança de uma aguda crise de apendicite. Piolim, amigo de Oswald, interpelava-o do meio da pista. Ele respondia, Nonê e

16 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Vontade de crônica sobre o Circo Piolim solidamente armado à Praça Marechal Deodoro”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasileira/Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. p. 46.

17 *Ibidem*, p. 50.

18 *Idem*.

eu arriscávamos alguma coisa e nos integrávamos ao espetáculo”¹⁹. Esse gosto pelo humor circense por parte de Oswald se revela também em suas pilhérias vivas, que — assim como seu comunismo radical — tanto encantaram o jovem Paulo Emílio: “Quando se noticiou que Lupe Velez estava a caminho de Buenos Aires, Oswald, Nonê e eu descemos a Santos a fim de entrevistá-la no navio, por conta de *A Plateia*, um jornal então em fase esquerdizante. A atriz estava casada com Johnny Weissmuller e a primeira pergunta de Oswald foi: ‘*Usted tiene celos de Tarzan?*’”²⁰.

Ora, talvez seja ao humor mais farsesco e facecioso de Oswald do que ao de Machado de Assis (em *Dom Casmurro*, por exemplo, que Paulo Emílio roteirizou juntamente com Lygia Fagundes Telles, com o título de *Capitu*) que se assemelhem as brincadeiras verbais e narrativas de *Três mulheres de três PPPês*, cujo conjunto tragicômico poderia, porém, ser aproximado da noção de “grotesco”, tal como sugerida por Paulo Emílio enquanto uma saída para o humor brasileiro justamente a partir de Oswald (e de *Macunaíma* de Mário): “As gargalhadas que *Macunaíma* provoca são enraizadas no grotesco. Aliás, o grotesco é uma direção boa para o nosso humorismo. Temos, como brasileiros, o sentimento do grotesco. A expressão mais alta do nosso humor está em Oswald de Andrade. Por isso ele soube jogar tanto com o grotesco”²¹.

19 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Um discípulo de Oswald em 1935”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, v. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 442.

20 idem.

21 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Os cômicos”. In: MENDES, Adilson Inácio (Org.). *Encontros: Paulo Emílio Sales Gomes*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. p. 180. Outro modelo possível de escritor (ídolo do jovem Paulo Emílio) de sátira de

Mas é na apreciação do grande cinema cômico mudo dos anos 1920 (Mack Sennet, Buster Keaton, Chaplin, que se desdobra ainda com o Gordo e o Magro e os irmãos Marx) e sua suposta decadência que Paulo Emílio — em uma entrevista (“Os cômicos”, *Jornal dos Bairros*, 5/6/1972) — resgata outro elemento importante da tradição cômica popular (que obviamente também faz parte das performances do palhaço no circo): a improvisação.

Eu pergunto: é um declínio do antigo cinema cômico ou mudou apenas a natureza? No fundamental, eles têm uma origem idêntica à [da] *commedia dell'arte*. Todos têm um vínculo com a improvisação. Mesmo depois que o cinema se tornou industrial como em nossos dias, esse sabor da improvisação continuou. [...] O exemplo francês seguido de Mack Sennet — um vínculo muito estreito com o circo e o teatro de revista é que levou os cômicos da geração dos anos 1920 a se basearem bastante na improvisação.²²

No caso brasileiro, Paulo Emílio lembra com largueza de espírito (e contra a doxa de “nossa intelectualidade aristocrática”):

costumes mais ácida e aberta (do que, por exemplo, a de Machado de Assis) é Eça de Queiroz, tal como o testemunha Ruy Coelho: “Lembro-me da biblioteca na casa da Rua Veiga Filho, com as obras completas de Eça de Queiroz em várias edições, e uma pequena coleção com effigie do escritor (era queiroziano entusiasta)” COELHO, Ruy. “Ouvir Paulo Emilio”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense/Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. p. 113.

22 GOMES, Paulo Emílio Sales. *Op. cit.* In: MENDES, Adilson Inácio (Org.). *Op. cit.* p. 174-5.

Na chanchada brasileira encontramos valores estrangeiros importantes, como a improvisação. Expressão dessa importância foi o comêico Zé Trindade. Nos seus filmes, ele sempre era recebido numa casa grã-fina e namorava a cozinheira, por exemplo. Seu comportamento naquele ambiente que não era o dele mostrava uma brincadeira com o tabu de uma alta sociedade fechada e introspectiva. É uma ideia falsa a dos críticos, de que os filmes faziam sucesso pela sua má qualidade. Eles faziam sucesso pelo que tinham de bom humor popular, que assegurou, inclusive, a sobrevivência deste tipo de comédia por muito tempo.²³

Enfim, como elemento também reconhecível desta tradição cômica popular, havia a crítica ou a desconfiança essencial em relação à seriedade (levada demasiado a sério), que é o que impediria uma fecunda tradição humorística no Brasil: “Nós somos muito sérios. Sérios e tristes. Essa mistura da seriedade com a tristeza não dá humor, ele não surge. [...] O humor é não levar a sério a seriedade. Nós, brasileiros, levamos as coisas muito a sério. Mas nossa seriedade é superficial. O humor exige a duplicação da realidade”²⁴.

Caberia aqui também uma conexão (no limite, filosófica) entre o espírito vivo do palhaço, que improvisa o comêico a partir de uma situação contingente (jogando com o absurdo da seriedade), e a posição — de um sarcasmo ambíguo (e um pouco pastelão) — do autor em *Três mulheres de três PPPês*, que subjaz a seu uso recuado da armação convencional de três

23 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Os cômicos”. In: MENDES, Adilson Inácio (Org.). *Encontros*: Paulo Emílio Sales Gomes. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. p. 177-8.

24 *Ibidem*, p. 178.

novelas conjugais de enredo picante, segundo Roberto Schwartz: “Ela [esta armação] serve ao gosto maldoso do autor pelas **situações acanastradas**, e sobretudo à sua simpatia — esta sem maldade — pelos **movimentos vivazes, ainda quando sejam tontos**. Aliás, **a vivacidade na bobagem** parece encerrar para Paulo Emílio alguma coisa preciosa, um atestado de vida e imaginação em regiões que se julgariam mortas”²⁵. Em seu resumo (e juízo final) da ação do narrador nas três novelas, Roberto Schwartz usa, ainda uma vez, mas agora em itálico, o significativo termo “bobagem” (isto é: “coisa de bobo”): “A personagem retoma contato com o seu movimento profundo, e chega a uma decisão, — *a qual nos três casos é uma bobagem*. [...] Algo como um existencialismo paulista tradicional [...] em que **a descoberta do sentido da vida não tem sentido** [...]”²⁶. Mas outra e aparentemente mais positiva formulação da vivacidade (e ambiguidade) do sarcasmo do autor — que remete igualmente para uma insignificância transfigurada (que não envergonharia a inversão dos valores típica do cômico popular) — foi feita por Modesto Carone: “é sabido que o sarcasmo só se mantém criativo na medida em que não se cristaliza como atitude. O remédio contra a ameaça de paralisia, neste caso, parece vir do **uso adstringente do cômico**. Podemos concebê-lo nas trilhas de Adorno, como **a reivindicação de relevância levantada pelo vão e fútil em nome de sua mera existência**”.²⁷

25 SCHWARTZ, Roberto. “Sobre as *Três mulheres de três PPPês*”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 125, grifos do autor, negritos meus.

26 Idem.

27 CARONE, Modesto., “A fábula do revés e o revés da fábula”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.

Estes exemplos de uma consciência direta de Paulo Emílio sobre a tradição (então meio esquecida) do cômico popular permitem delimitar um campo bem maior do que a pornochanchada, do qual fazem parte também os duplos sentidos e a comédia de erros obscena (ou seja: a maliciosa brincadeira verbal e narrativa), que encontraremos também na ficção de *Três mulheres de três PPPês* e sobretudo na última novela, mas que também poderiam ser reconhecidos como recursos comuns de uma imemorial tradição do cômico popular que inclui o circo e a *commedia dell'arte*, tal como foi descrita, em todas as suas dimensões transgressivas, por M. Bakhtin no já citado *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, tradição pertencente originariamente a um contexto de festa pública, onde a alegria essencial do riso não só era dirigida criticamente aos poderosos deste mundo, como também voltava-se positiva e transfiguradoramente para o baixo material e corporal, valorizando as funções naturais como o comer e o beber, o urinar e o defecar, e o ato sexual (assim como o ventre, o ânus e a genitália), usando para suas descrições tanto o vocabulário chulo quanto os duplos sentidos obscenos. Se nesta ficção de Paulo Emílio o urinar

151, negritos meus. Ainda que extrapolando a esfera estrita do cômico, um movimento análogo seria curiosamente perceptível (no campo da crítica de cinema) no modo como Paulo Emílio desenha existencialmente a obra de Vittorio de Sica, tal como sugere Zulmira Ribeiro Tavares: “através de contrastes simples e até um pouco toscos (**mediocridade transfigurada, crapulice e heroísmo postos juntos, o desimportante carregando em seu bojo o inesperado**) ele procura certamente apreender e demonstrar ao leitor **a ambiguidade do mundo do valor**: na cena cinematográfica, na social, ou na existência simplesmente” TAVARES, Zulmira Ribeiro. “Biografismo em Paulo Emílio (simplicidade e ardil). In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasilen/Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. p. 345, negritos meu.

e o defecar estão quase ausentes, e o comer e o beber são temas apenas da primeira novela (em conjunção com o sexo) e da segunda (marcando criticamente o parasitismo), o ato sexual (e seus modos em mais de uma região baixa do corpo) será o tema central e recorrente apenas da última novela, que se presta melhor por sua história, suas personagens típicas e seus jogos de palavra com duplos sentidos, todos eles obscenos ou eróticos, não só a uma aproximação com a pornochanchada, mas também com esta forte linhagem da grande tradição cômica popular.

Em vez, porém, de explorar diretamente a história, as personagens e os duplos sentidos de “Duas vezes Ela”, caberia antes ver aqui como ela é percebida e resumida comicamente pelo próprio narrador, assim como é seu efeito visceral e liberador sobre este (que, na sua mistura dos contrários riso e choro, parece se integrar perfeitamente à regeneradora alegria festiva do cômico obsceno popular):

Ao resumir mentalmente o que ela me contara, percebi que o esqueleto do enredo era a história de uma moça que sai virgem de braços e debaixo dos membros superiores, inferiores e médio de um primeiro homem, para ser desvirginizada duas vezes por um segundo a fim de se tornar esposa de um terceiro. Encontrei uma tal semelhança com as brincadeiras verbais em voga no Liceu ou nas conversas inconsequentes da Cidade de München, do Rutli e do Franciscano, que mergulhei na adolescência e arrebentei todas as comportas da maturidade. O resultado da explosão foi literalmente um ataque de riso que me estendeu de comprido na poltrona, sacudido por intermináveis gargalhadas que ameaçaram me

sufocar, chorando de alegria até o limite da convulsão.²⁸

Seria possível, assim, notar o quanto as “brincadeiras verbais” de estudantes e o uso festivo do álcool fazem parte, assim como o riso alegre, da grande tradição cômica popular, assim como o faz também a suspeita quanto à loucura da seriedade (da idade madura) e a invocação positiva do inacabamento e da imaturidade brincalhona da adolescência²⁹. O testemunho de Décio de Almeida Prado sobre o jovem Paulo Emílio permitiria ver também o quanto estes elementos fizeram parte de sua própria vida: “Mais fortes do que as acentuadas diferenças de temperamento, duas coisas nos aproximavam: a mania literária e o fácil riso da adolescência, de que possuíamos reservas inesgotáveis. Paulo Emilio podia, então, tornar seus os versos de Manuel Bandeira em ‘Libertinagem’: ‘Uns tomam éter, outros, cocaína. Eu tomo alegria’”³⁰. Pode-se, enfim, lembrar que *Três*

28 GOMES, Paulo Emílio Sales “Duas vezes Ela”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 114.

29 Minha formulação no ensaio anterior (justificando “a excessiva proximidade da piada” criticada por Roberto Schwarz) parece permanecer, pois, pertinente: “Paulo Emílio (o autor) — de algum modo se identificando com a condição de velho do narrador — poderia muito bem encampar sua crítica à pretensa e insossa seriedade da idade madura (composta apenas por trabalho e família) e sua adesão libertária e nostálgica à inconsequência e gratuidade da graça cômica na adolescência (acionada, em ambientes mundanos, pelo álcool), cujas brincadeiras verbais têm (precisamente como este conto) como objeto preferencial o sexo”. ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. “Relações oblíquas com a pornochanchada em ‘P III: Duas vezes Ela’ de Paulo Emílio Sales Gomes”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses-UFGM*, v. 28, n. 39, jan.-jun. 2008. p. 189-90.

30 PRADO, Décio de Almeida. “Paulo Emilio quando jovem”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasilense/Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. p. 16.

mulheres de três PPPês, como um conjunto, é dedicado àquele que Paulo Emílio apelidara de “o Jovem”, ou seja: o filho (de outro casamento) de Lygia Fagundes Telles, Goffredo Telles Neto³¹.

Para evidenciar, à guisa de breve conclusão, o potencial de crítica social e de inversão dos valores, presente tanto no cômico popular quanto nesta sátira sutil de Paulo Emílio, mas incidindo aqui sobre a questão do poder entre gêneros (sexuais), citarei, em conjunção, dois comentários mais diretos (do meu ensaio anterior) sobre a desconcertante relação do narrador com Ela:

O modelo desta relação de Ela com seus dois amantes (o primo e o doutor Bulhões) e seu marido (Polydoro) — relação simultânea, isto é: de um mesmo período de tempo, apesar de não ser propriamente um *ménage à quatre* — é descrito, discutido e nomeado com jocoso cuidado pelo próprio narrador como a de uma *poliandra*, substantivo feminino não dicionarizado que designaria uma “mulher de muitos homens”, e também como uma *diarquia*, ou seja: como uma soberania dividida e diferenciada que se exerce sobre dois territórios distintos (do corpo de Ela): a vagina (doutor Bulhões e Polydoro) e o ânus (o primo). [...] Ainda que enquadrável também em um possível filão

31 O gosto por apelidos de Paulo Emílio é contado por Lygia Fagundes Telles (então sua esposa), ao narrar a encomenda aos dois por Paulo César Saraceni de um roteiro para cinema de *Dom Casmurro*: “Mas depois que Saraceni saiu com seus olhos amendoados (verdes ou azuis) e um jeito assim meio oblíquo de enfrentar ou contornar as coisas, Paulo Emílio disse logo: ‘Esse Capitu nos deu uma tarefa difícil’. Ele passou então a ser chamado (entre nós) de Capitu, o Paulo gostava de apelidos, poucos escapavam. Meu filho Goffredo, que era adolescente, ficou sendo o Jovem”. TELLES, Lygia Fagundes. “Às vezes, novembro”. In: TELLES, Lygia Fagundes; GOMES, Paulo Emílio Sales. *Capitu*. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 8-9.

tradicional da comédia erótica (e da pornochanchada): o da traição ao marido cretino, o que este modelo, no entanto, acentua é um deslocamento ou inversão (nada habitual em uma sociedade — e também em um gênero como a pornochanchada — basicamente machista) nas relações de poder entre homem e mulher: aqui é Ela quem (deixando obviamente a posição de objeto para a de um sujeito inteligente e ativo em suas manipulações) tem muitos homens e detém o controle da situação³².

32 ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. “Relações oblíquas com a pornochanchada em ‘P III: Duas vezes Ela’ de Paulo Emílio Sales Gomes”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses-UFMG*, v. 28, n. 39, jan.-jun. 2008. p. 191-2. Este (descontrolado) controle, a crermos no próprio Paulo Emílio, poderia ser aplicado às três mulheres de Polydoro nas três novelas deste livro: “E dominando tudo, Helena, Hermengarda e Ela, três mulheres totalmente fora do controle de seus respectivos PPPês”. TAVARES, Zulmira Ribeiro. “O brilho e a graça”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 119. Segundo Zulmira Ribeiro Tavares, esta frase do seu artigo é de autoria de Paulo Emílio: “Ao levar o texto acima para conhecimento de Paulo Emílio, ele exclamou algo assim: ‘Mas e as mulherinhas?! Você não diz nada sobre as mulherinhas!’. Eu lhe respondi: ‘Diga você’. O que ele fez”, nota 1 do texto de Tavares por Carlos Augusto Calil.

REFERÊNCIAS

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. “Relações oblíquas com a pornochanchada em ‘P III: Duas vezes Ela’ de Paulo Emílio Sales Gomes”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses-UFMG*, v. 28, n. 39, jan.-jun. 2008. pp. 176-203.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.

CALIL, Carlos. Augusto. “Contra São Paulo”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. pp. 179-197.

CARONE, Modesto. “A fábula do revés e o revés da fábula”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. pp. 150-4.

COELHO, Ruy. “Ouvir Paulo Emilio”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasilense/Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. pp. 111-6

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Autor, personagem e ator”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, v. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. pp. 424-7.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Ela (a pornochanchada) dá o que eles gos-

tam?”. In: MENDES, Adilson Inácio (Org.). *Encontros: Paulo Emílio Sales Gomes*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. pp. 46-55.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Os cômicos”. In: MENDES, Adilson Inácio (Org.). *Encontros: Paulo Emílio Sales Gomes*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. pp. 174-81.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Um discípulo de Oswald em 1935”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, v. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. pp. 440-6.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Vontade de crônica sobre o Circo Piolim solidamente armado à Praça Marechal Deodoro”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasilense/Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. pp. 46-51.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PRADO, Décio de Almeida. “Paulo Emilio quando jovem”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasilense/Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. pp. 15-26.

SCHWARTZ, Roberto. “Sobre as *Três mulheres de três PPPês*”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. pp. 124-46.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. “Biografismo em Paulo Emilio (simplicidade e ardil)”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasilense/Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. pp. 343-8.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. “O brilho e a graça”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. pp. 119-120.

TELLES, Lygia Fagundes. “Às vezes, novembro”. In: TELLES, Lygia Fagundes; GOMES, Paulo Emílio Sales. *Capitu*. São Paulo: Siciliano, 1993. pp. 5-14.