



Comida, bebida e erotismo em “P I: Duas vezes com Helena” de Paulo Emílio Sales Gomes

Food, Drink and Eroticism in Paulo Emílio Sales Gomes’ “P I: Duas vezes com Helena”

Teodoro Rennó Assunção

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
teorenno@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo investigar o tema da “comida e bebida” no primeiro “conto” de *Três mulheres de três PPPês* de Paulo Emílio Sales Gomes, tema que é secundário e nunca inteiramente autônomo neste livro, mas que em “P I: Duas vezes com Helena” ganha um destaque quase gastronômico, devido à sua conexão tradicional com o erotismo. O seu segundo objetivo, que surge de algum modo a partir do primeiro, é tentar mostrar como o cinema e a crítica de cinema (ofício profissional de Paulo Emílio) estão presentes na armação das cenas do primeiro jantar e da estadia de Polydoro com Helena no chalé em Campos do Jordão, usando para tanto vários ensaios da própria crítica de cinema de Paulo Emílio.

Palavras-chave: comida; bebida; erotismo; “P I: Duas vezes com Helena”; Paulo Emílio Sales Gomes.

Abstract: This article aims to investigate the theme of food and drink in the first short story of Paulo Emílio Sales Gomes’ *Três mulheres de três PPPês*. Such theme is secondary and never entirely autonomous in this book, however, in “P I: Duas vezes com Helena” it is highlighted, given its traditional connection with eroticism. Its article second aim, which arises somehow from the first, is to try to show how the movies and its criticism (Paulo Emílio’s profession) are building elements of two specific scenes: the first dinner, and Polydoro and Helena’s stay at a Campos de Jordão cottage. In order to achieve such goal, this article relies on several Paulo Emílio’s movie criticism essays.

Keywords: food; drink; eroticism; “P I: Duas vezes com Helena”; Paulo Emílio Sales Gomes.

“Vinho não mais havendo, não há Cípris”

(Eurípides, *Bacantes*)

“Sem Ceres e o Liberador, Vênus esfria”

(Terêncio, *Eunuco*)

A ideia de um ensaio mais longo sobre comida e bebida no único livro inteiro de ficção de Paulo Emílio Sales Gomes – o maior crítico de cinema brasileiro até hoje –, o já célebre *Três mulheres de três PPPês*, veio da suspeita de que este tema, sem dúvida aí presente, ainda que não centralmente, assim como o do sexo ou o das relações amorosas e conjugais que são os seus temas centrais, e com os quais este tema coadjuvante poderia tradicionalmente ser associado, integrava bem o gênero cômico ou parcialmente cômico em que o livro se enquadra ou pode ser definido.

O primeiro ponto a ser considerado é o fato de que a comida e a bebida não constituem propriamente o tema central nem do primeiro “conto”, “P I: Duas vezes com Helena” (SALES GOMES, 2007a), onde elas ganham, porém, algum destaque por sua relação necessária com o erotismo e o logro armado para o jovem Polydoro engravidar Helena (elemento central da intriga), assim como não têm exatamente, senão no primeiro “conto”, nenhuma autonomia gustativa ou gastronômica, sendo, o mais das vezes, mencionadas apenas em função das três refeições diárias ordinárias, que são também, enquanto instâncias de sociabilidade, momentos de encontro e relação entre as personagens (que movem a intriga), e ainda que o comer e o beber continuem a ser, para os humanos, fisiologicamente tão necessários quanto o defecar e o urinar, jamais descritos, ou o dormir, descrito apenas algumas vezes e segundo as demandas da intriga.

Obviamente, a ficção literária em prosa, seja conto ou romance, não tem nenhum compromisso ou obrigação de representar documentalmente por meio do discurso a chamada realidade humana, mesmo dentro de um padrão básico moderno de realismo ou verossimilhança que tem também as suas convenções (e ao qual, por exemplo, o gênero fantástico em suas várias modalidades não estaria submetido), podendo ela, enquanto ficção, omitir ou escolher os elementos da “realidade” que couberem ou não melhor ao tipo de história (e à história singular) que estiver sendo contada. Mas seria preciso, de qualquer modo, situar a princípio esta

ficção de Paulo Emílio dentro de uma tradição moderna realista que, a partir do século XIX, começa a representar com algum cuidado, deixando de considerá-las baixas ou indignas, a comida e a bebida ou as refeições.¹

No entanto, não é exatamente como em um romance de Flaubert, por exemplo, que está construída a ficção basicamente realista deste livro de Paulo Emílio, pois nele – como bem viu Roberto Schwarz – “a situação fictícia [com seus “elementos de artifício e vodevile”] não é mais do que um suporte, comicamente arbitrário e anacrônico, da dimensão reflexiva e documentária” (SCHWARZ, 2007, p. 2007).² Nele são desde o começo bastante salientes na narrativa os índices diretos de uma realidade histórico-social bem determinada: a cidade de São Paulo (e seu contraponto de lazer hidromineral: a cidadezinha de Águas de São Pedro) dos anos 40 ao começo dos anos 70 do século XX, com a indicação dos bairros de classe média e burguês do “Pacaembu” e do “Alto de Pinheiros” (ou do periférico da “Quarta Parada”), e a de várias ruas, avenidas e bairros do Centro, assim como a de hospitais (“Santa Casa”, “Hospital das Clínicas”), papelarias (“Casa Rosenheim”) e empórios de comida (“Casa Godinho”), que atuam, de algum modo, como as fotografias de Paris no romance *Nadja* de André Breton, economizando descrições detalhadas de paisagens urbanas, e aqui liberando o narrador Polydoro para as suas multidisciplinares reflexões em forma de ensaio, que lembram antes um Marcel Proust.³

¹ Para o modo como as refeições se tornam, no romance realista do século XIX e particularmente a partir de Flaubert, um objeto de atenção e descrição mais detalhada, ver o capítulo 3, “Le repas dans le roman”, de *Le festin lu: Le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans* de Geneviève Sicotte (SICOTTE, 2008, p. 87-106).

² Após esta frase, Roberto Schwarz continua assim: “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” (SCHWARZ, 2007, p. 127).

³ Após lembrar o nome de Proust, em conexão com certa literatura do século XVIII sobre o “terreno conjugal”, em que “o gosto de fazer a luz está em primeiro plano”, Roberto Schwarz dirá: “[...] a prosa de ficção de Paulo Emílio é de ensaísta, e não de ‘artista’” (SCHWARZ, 2007, p. 127). Antonio Candido, em um resumido comentário sobre o livro de Paulo Emílio, observa que “[...] a sua modernidade serena e corrosiva se exprime numa prosa quase clássica, translúcida e irônica, com certa libertinagem de tom que faz pensar em ficcionistas franceses do século XVIII” (CANDIDO, 1989, p. 215).

É, portanto, na esteira formal do ensaio e sintática da longa frase perfeitamente dominada e sem restos,⁴ ambas abrigando (ou coincidindo com) um pensamento crítico potenciado de que não está ausente uma ácida dimensão cômica, que se inscreve, na linhagem da *Recherche* de Proust, a modernidade da ficção de Paulo Emílio, e não na da experimentação ou recriação radical da linguagem, tão celebrada como procedimento de vanguarda, como no *Ulysses* de Joyce ou no *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa (ou ainda no jogo, desestruturante e fragmentador, com os códigos do objeto “livro” e do gênero “romance”, tal como, em âmbito brasileiro, no *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade), o que, aliás, foi bem percebido há já um bom tempo por críticos como Antonio Candido e Roberto Schwarz.⁵

Se voltarmos agora à questão do modo de apresentação da comida e da bebida nesta ficção de Paulo Emílio, em comparação com romances realistas do século XIX, como *Madame Bovary* ou *Educação sentimental* de Flaubert, será útil notar uma espécie de obviedade que tem, todavia,

⁴ Talvez fosse possível identificar nas frases longas (e cheias de acréscimos entre parênteses), ainda que perfeitamente inteligíveis, que compõem este meu artigo, uma espécie de curioso mimetismo admirativo do objeto estudado, assim como o poderia ser também a sua metodologia algo obsessiva do *close reading*, presente no modo como Polydoro lê e relê os cadernos roxo e azul de Ermengarda em “P II: Ermengarda com H” (SALES GOMES, 2007b), que, por sua vez, parece mimetizar ficcionalmente um método de “releitura” e estudo minucioso dos filmes presente no Paulo Emílio crítico de cinema, segundo o testemunho de Carlos Roberto Souza: “Conforme dizia Paulo Emílio, devemos nos entregar por completo ao objeto que nos ocupa, deixar que ele nos conduza. A preguiça é inadmissível. É preciso ver e saber tudo o que se puder. [...] e ver os filmes, anotar e rever os filmes, dezenas e dezenas de vezes” (SOUZA, 1984, p. V).

⁵ Ao falar, no fim do artigo “A nova narrativa”, não só desta ficção de Paulo Emílio, mas também de *Maira* de Darcy Ribeiro e dos quatro primeiros volumes das memórias de Pedro Nava, Antonio Candido diz que “[...] alguns dos livros mais criadores e sem dúvida mais interessantes da narrativa brasileira recente [são] devidos a não-ficcionistas ou, mesmo, não [são] de ficção. Por isso, apresentam uma escrita antes tradicional, com ausência de recursos espetaculares, aceitação dos limites da palavra escrita, renúncia à mistura de recursos e artes, indiferença às provocações estilísticas e estruturais” (CANDIDO, 1989, p. 214). Roberto Schwarz, por sua vez, diz do mesmo livro que “aí enfim a sua atualidade: no momento em que o experimentalismo técnico parece relativamente domesticado e recuperado, é no espírito crítico enquanto tal que se refugia a verdadeira modernidade, que paradoxalmente pode até se apoiar numa aparência de convencionalismo formal” (SCHWARZ, 2007, p. 127).

consequências não desprezíveis: enquanto nestes romances de Flaubert o narrador onisciente se obriga, de algum modo (e com uma intenção crítica), a representar com certo cuidado descritivo a vida material cotidiana de personagens medíocres (de que fazem parte a comida e a bebida), na ficção de Paulo Emílio o que este, como autor, representa não é diretamente a realidade da vida burguesa de Polydoro (da qual fariam parte, sem dúvida, a comida e a bebida) em sua relação com três mulheres diferentes, mas o pensamento (tal como formalizado na escrita) do personagem protagonista Polydoro, que é também o narrador das histórias de suas relações amorosas e conjugais com estas três mulheres em três idades de sua vida, e que, portanto, apenas descreverá a comida e a bebida (ou as refeições) quando elas interessarem às histórias destas relações.

Retomando e resumindo o que foi dito nesta introdução, eu diria, portanto, que a comida e a bebida não constituem um objeto autônomo ou propriamente gastronômico de descrição ficcional nos três contos (ou capítulos de romance) de *Três mulheres de três PPPês* de Paulo Emílio Sales Gomes, cuja verossimilhança “realista” básica – como o prova a omissão total da função excrementícia ou a parcial do sono – é apenas um jogo imaginário bem armado, com signos “documentais” ou “reais” de territórios urbanos e classes sociais, para um certo tipo tradicional de intriga: a sátira à vida conjugal. E é somente em “P I: Duas vezes com Helena” (SALES GOMES, 2007a) – motivo pelo qual este “conto” foi o escolhido aqui como objeto – que, por sua associação com o erotismo, ou seja: com a necessidade de uma sedução fulminante e rápida levando à consumação do ato sexual, a comida e a bebida, mais refinadas e em excesso na primeira noite, e depois apenas fortificantes e reparadoras em relação ao ato sexual, serão descritas com algum detalhe,⁶ ainda que

⁶ Por outro lado, é possível pensar também não somente a conexão entre comida/bebida e erotismo, mas ainda a própria atenção mais detida sobre os aspectos materiais e sensoriais concretos da comida/bebida como algo que, na tradição literária ocidental (desde a Grécia Antiga), faz parte mais especificamente (ainda que não exclusivamente) do gênero cômico. Ver, como uma primeira introdução possível para esta complexa questão, o artigo de Dwora Gilula “Comic Food and Food for Comedy” (GILULA, 1995). Já a conexão entre sexo (ou o obsceno) e o cômico em *Três mulheres de três PPPês*, e sobretudo em “P III: Duas vezes Ela” (SALES GOMES, 2007c), de Paulo Emílio, foi estudada por mim em “Relações oblíquas com a pornochanchada em ‘P III: Duas vezes Ela’ de Paulo Emílio Sales Gomes” (ASSUNÇÃO, 2008) e “O cômico popular em *Três mulheres de três PPPês* de Paulo Emílio” (ASSUNÇÃO, 2017).

quase não sejam representados ou mencionados na comida elementos como os ingredientes, sua obtenção e os modos de sua preparação, ou na bebida os tipos e marcas de vinho, ditos apenas “franceses”, conhaque ou café, com a exceção, também algo genérica, da origem e altíssimo custo do champanhe.

Vejamos, então, como é primeiramente descrito por Polydoro, narrador/escritor restituindo, já na meia idade, a sua experiência de jovem, este primeiro e decisivo jantar em conjunção com a sedução erótica, que acontece “às sete da noite”, “na pequena saleta de refeição” do chalé em Umarama em Campos do Jordão, onde Helena toda arrumada está providencialmente sozinha, já que o professor Alberto pretensamente teve que se ausentar:

Observei que além de bela, era excepcionalmente atraente. [...] Foi à *cozinha* várias vezes, trazendo a *sopeira*, a travessa de *pato assado com laranja, garrafas de vinho francês*. [...] Ao mesmo tempo, eu aproveitava suas andanças para reparar melhor no vestido colado aos quadris. (SALES GOMES, 2007a, p. 13, grifos meus).

A importância dos vinhos, que já sabemos ser “franceses”, numa certa quantidade (“garrafas” ou “bons vinhos” no plural) é mencionada pouco depois: “O jantar foi agradável. De início, a dona da casa me pareceu crispada mas sua fisionomia aos poucos foi se distendendo, talvez com a ajuda dos *bons vinhos* que bebia tanto quanto eu” (SALES GOMES, 2007a, p. 13, grifos meus).

Mas é um detalhe do *riso* – possível a partir da distensão provocada pelos *vinhos* – de Helena (“um nadinha de gengiva vermelha na parte superior” da “fileira de dentes bem plantados”), que, por seu “retoque final de graça” leva o narrador a uma “instantânea vertigem”, cujo efeito corporal explícito permite uma abertura inusitada para o cômico obscuro: “Dei de mim com uma ligeira sensação de desconforto e ajeitando-me melhor na cadeira, percebi que *estava em plena ereção*” (SALES GOMES, 2007a, p. 13, grifos meus). Mas a perturbação moral de Polydoro por estar traindo o seu mestre com sua bem mais jovem mulher Helena, levando-o a falar reverentemente sobre o professor Alberto, desarma o riso de Helena, que se torna um mero “sorriso murcho de aprovação”, levando-a a deslocar pudicamente seus olhos “de um ponto qualquer para se fixarem na garrafa de *vinho*, que apanhou *para*

encher os copos, o dela e o meu, até as bordas” (SALES GOMES, 2007a, p. 13, grifos meus). O que aqui chama a atenção, em contraste com a boa educação burguesa e em analogia com a festa popular, segundo Mikhail Bakhtin (1999, p. 243-264), é o *excesso transgressivo de bebida alcoólica*, que é bem explicitado no seguinte comentário aparentemente civilizado e “chique” do narrador: “Pensei comigo que *fazer quase transbordar o vinho, como se fosse cerveja*, é coisa de hospitalidade brasileira mas não prossegui no esnobismo interior de europeu recente” (SALES GOMES, 2007a, p. 13, grifos meus).

Polydoro-narrador deixa então de falar do professor Alberto (voltando às suas “histórias de viagem [parisienses] com *crescente exagero e sucesso*”) para ter alguma chance de voltar a ver no riso de Helena “os poucos centímetros de gengiva”, modificando o comportamento dela (que vai buscar a bem pensada sobremesa) e o seu mesmo em direção a um relaxamento moral da censura que já era o efeito esperável do excesso de bons vinhos franceses: “Helena refez algumas vezes o ondulado percurso até a cozinha. Ao provar *o creme de caramelos a ereção* não mais me aborrecia. Era *bem-vinda*” (SALES GOMES, 2007a, p. 14, grifos meus). Eis o comentário amoral esclarecedor de um Polydoro-narrador já com o superego desinflado e desculpabilizado em relação ao professor: “Um resto de consciência *me apaziguava* dizendo que efetivamente *nada fazia de mal* enquanto uma ponta de *embriaguez* ironizava o liberalão que *tolerava tudo*” (SALES GOMES, 2007a, p. 14, grifos meus). No momento já do café, esta falta explícita de vergonha do narrador desperta então novamente o riso de Helena: “Me dispus a ajudar Helena a preparar *o café e ela ria, ria* da minha *falta de jeito*” (SALES GOMES, 2007a, p. 14, grifos meus). A posição incômoda de pé, esclarecida por um comentário técnico preciso e muito cômico do narrador [“As calças e as cuecas de 1940 tinham a folga que *impedia* ao mesmo tempo *liberar ou disciplinar a ereção*” (SALES GOMES, 2007a, p. 14, grifos meus)], justifica a reação paradoxal do olhar de Helena, que “para evitar meu rosto percorria os lados e *o baixo* do meu corpo”, e o temor do narrador [“corria o risco de se fixar numa *grossura* capaz de anular o encantamento daquele instante” (SALES GOMES, 2007a, p. 14, grifos meus)] que nomeia discreta mas comicamente o que é baixo ou obsceno (tal como os grifos meus o explicitam).

E é em meio a esta ereção amoral e cômico-obscena que não se contém (“simplesmente me deixei levar pela sucessão de *gestos, risos e bebidas*”) que um novo, derradeiro e eficaz excesso qualitativo

e quantitativo de álcool os leva à conjunção carnal, naquela que é a descrição mais pormenorizada de uma bebida em toda esta ficção:

Depois do *café*, Helena trouxe taças e uma *champanhe especial* que eu provara numa visita a *Reims* e ignorava que existisse no mercado brasileiro, pois *até em Paris era difícil encontrá-la*, e muito cara. Quando Helena me pediu que abrisse uma *segunda garrafa*, pensei no quanto o Professor prosperara enquanto me esforçava em deslocar a rolha *intumescida*. (SALES GOMES, 2007a, p. 14, grifos meus).

E é Helena quem, então, numa aparente inversão de papéis sexuais, reage, a princípio com um olhar diferenciado (“o olhar sempre esquivo de Helena adquirira *um fulgor novo*”), e toma a iniciativa do contato corporal que antecede o ato sexual [“depois de um momento de silêncio e imobilidade, ela se aproximou resolutamente e *colou seu corpo ao meu*” (SALES GOMES, 2007a, p. 14, grifos meus)].

A sequência imediata, que apenas indica a escuridão total do quarto para o qual foram os dois, sem uma descrição do ato sexual, deixa bem claro o caráter diferencial – pela qualidade rara e quantidade excessiva de comida e bebida alcoólica – deste primeiro jantar não ordinário que é nomeado então de “banquete”, em contraste com as seguintes refeições já sem nenhuma sofisticação gastronômica (apesar de também suporem algum recurso financeiro básico) e não mais regadas a álcool (senão como um discreto fortificante de gemadas que parecem exercer antes a função de meros lanches intermediários e reparadores), em uma insólita e cerrada alternância de muito sexo e suficiente comida, alternância que, ao ser brevemente narrada, mobiliza a única e discreta descrição objetiva do modo como era praticado este sexo:

A toailete e o *banquete* do primeiro dia não se renovaram. [...] *Refeições substanciosas mas simples: bifês sangrentos* substituindo o pato e em lugar de vinhos, *jarras com suco de laranja*. Fora da *escuridão* e da *mesa*, passeava solitário pelo bosque ou descansava no meu quarto onde ela só entrava para me trazer *gemadas com excelente conhaque* [...]. Era precisamente essa sensação que me invadia fora do horário amoroso, a de um escapado de moléstia grave vivendo o *cansaço eufórico* da convalescença. [...] Não que Helena fosse propriamente insaciável, mas se empenhava com ardor em *provocar o meu gozo o mais rapidamente possível, quantas vezes pudesse*. (SALES GOMES, 2007a, p. 15, grifos meus).

O caráter inusitado e ousado deste comportamento erótico transgressivo de uma mulher casada, sobretudo no contexto moral burguês mais tradicional dos anos 1940 e levando-se em conta a relação íntima de amizade do marido corneado com o amante fogoso de sua mulher, parece justificar o enfeitiçamento psíquico e a intenção de Polydoro-narrador em assumir o caso para se tornar abertamente o novo homem dela: “Nossa *paixão fulminante* justificava tudo, precisávamos *enfrentar lealmente o marido*” (SALES GOMES, 2007a, p. 15, grifos meus). Mas a resposta sóbria, fria e desconcertante de Helena à proposição de Polydoro deixa ver a diferença, antes inimaginável para ele, de sentimentos entre os dois, ainda que ou justamente porque ela, que foi quem conduziu o “experimento”, era moralmente alheia à traição enquanto tal: “*Não me amava. Aquilo fora um capricho* que desejara viver: estava vivido. [...] *Nunca traíra o marido* e não esperava fazê-lo novamente. Se mudasse de ideia, me avisaria” (SALES GOMES, 2007a, p. 16, grifos meus).

E é neste novo contexto desencantado que a função meramente alimentar da comida, reduzida a um mínimo básico e ultratrivial de um lanche que compõe a preparação prática rápida da partida, ordenada tranquilamente por Helena, se manifesta, iluminando por contraste os outros dois tipos mais cuidados, mas diferenciados entre si, de refeição: “Se me levantasse imediatamente, teria tempo para me barbear, arrumar a valise, *tomar um copo de leite com biscoito* e pegar o ônibus das sete” (SALES GOMES, 2007a, p. 16, grifos meus). A única especificação quanto ao leite e ao biscoito não é a do seu tipo ou marca, mas simplesmente a dos lugares onde seriam encontrados (como ocorrera com a passagem de ônibus “na gaveta do criado-mudo” do quarto dele), o que acaba por revelar também que não haveria nenhuma preparação ou esquentamento deles: “*O leite estava na geladeira e o biscoito no armário, dentro de uma lata com um papagaio pintado*” (SALES GOMES, 2007a, p. 16, grifos meus). Se o detalhe meio *kitsch* e ligeiramente cômico do “papagaio pintado” na lata de biscoitos parece extrapolar um pouquinho o estrito prático necessário da alimentação, o consumo deste lanche ultrabásico será apenas mencionado sumariamente, revelando uma última vez a posição submissa de Polydoro: “Segui à risca tudo o que mandou, incluindo *o leite e os biscoitos*” (SALES GOMES, 2007a, p. 16, grifos meus).

É, porém, o depoimento de Helena, vinte e cinco anos depois (em Águas de São Pedro), que revela como a temporada de quatro dias do

casal “adúltero” e, sobretudo, o primeiro jantar no chalé em Campos do Jordão foram cuidadosamente preparados e produzidos, como se fossem cenas de cinema,⁷ para seduzir eroticamente Polydoro, mas ironicamente com uma finalidade prática tradicional, quando do ponto de vista da espécie e de uma moral sexual conservadora: a reprodução ou concepção de um filho, uma vez que o professor Alberto, mentor de todo o plano, era estéril. Este depoimento dela – que funciona como uma espécie de *making-of* – traz, portanto, detalhes sobre o primeiro jantar ou banquete, principalmente os elementos de comida e bebida que o compõem, que estão ausentes da primeira e ingênua descrição feita por Polydoro.

A primeira parte do jantar, a salgada, é composta primeiramente (como entrada) por uma sopa (até então adivinhável apenas pela menção da “sopeira”), agora definida como um “*caldo caseiro*” que traria um “aconchego materno” preparando “o terreno” para “o pato e as bebidas”, que solicitariam “o seu apetite e gosto de forma direta” (SALES GOMES, 2007a, p. 26, grifos meus). Do prato principal, um “pato assado com laranja” (sem que saibamos se há e qual seria o acompanhamento, arroz ou batatas, por exemplo), nomeado agora “esnobemente” em francês, temos uma informação sobre o como ou porque foi escolhido, que curiosamente recai sobre a culinariamente importante obtenção dos ingredientes:

Ele [o Professor] sabia o que você *mais gostava de comer* e afligiuse muito por não encontrar *codornas e perdizes* disponíveis para aquela noite. Foi salvo pelas suas cartas da Europa que sempre consultava e nas quais você exaltava o *canard aux oranges*. (SALES GOMES, 2007a, p. 26, grifos meus).

Ou seja: provavelmente porque “codornas e perdizes” não fizessem parte então (nos anos 1940) da possível comida brasileira e fossem mais difíceis de encontrar, a opção é pelo mais corriqueiro pato – sem que

⁷ Modesto Carone, em “A fábula do revés e o revés da fábula”, resume, assim, o esquema do primeiro “conto” do livro: “Aqui o entrecho aparece urdido por um vai-e-vem temporal em que a montagem cinematográfica das cenas cumpre a função de comentar, ao nível de sua linguagem de cortes, o caminho sinuoso do restabelecimento da verdade” (CARONE, 2007, p. 151). Falando a partir também do primeiro “conto”, Roberto Schwarz, em “Sobre as três mulheres de três PPPês”, mesmo numa linguagem figurada, reconhece a pregnância do cinema neste tipo de construção narrativa: “Em analogia com o cinema, digamos que se trata de um *thriller* cujas intenções intelectuais fossem muitas, mas estivessem a cargo do cenógrafo” (SCHWARZ, 2007, p. 134).

saibamos, aliás, qual parte: o peito, *magret*, ou a coxa, e nem o modo preciso da cocção –, mais especificamente um “pato com laranjas” que, se atualmente na França tornou-se meio esquecido gastronomicamente (ainda que menos calórico do que o frango e com uma gordura do bom colesterol), na Paris dos anos 1940 deveria ser um prato relativamente comum e *standard* de uma gastronomia burguesa ou de classe média.⁸

Mas, apesar de nenhum detalhe novo ser dito por Helena a Polydoro a respeito dos vinhos, senão a generalidade de que “uma refeição regada de bons vinhos é estimulante” e que já se sabe serem franceses e terem sido consumidos em excesso, a história saborosa e engraçada de como foram obtidas as garrafas do champanhe raro e caro de Reims é contada aqui como exemplo do empenho meticuloso e disposto a sacrifícios do professor Alberto, assim como do seu plano muito bem calculado, que confirma a importância, agora explicitada, do banquete inicial:

Os *vinhos* estavam armazenados à sua espera muito antes do projeto fatal, mas as *garrafas numeradas do champanhe* sobre o qual você escreveu num cartão com a *Catedral de Reims*, essas foram conseguidas a duras penas e muita peseta. Se convencera de que esse *champanhe* e nenhum outro deveria ter um papel *decisivo* no primeiro jantar, momento crucial do enredo. (SALES GOMES, 2007a, p. 26, grifos meus).⁹

⁸ Apesar de indiferente para esta narrativa ficcional, onde o gastronômico enquanto tal conta pouco ou quase apenas como signo de classe social, é curioso sermos informados por Jean-François Revel, no livro *Un festin en paroles*, que “[...] a aliança do salgado e do doce, da carne e da fruta (pato com pêssegos, etc.), [...] que desde alguns anos é tomada como um signo de excentricidade em alguns restaurantes, era a regra na Idade Média e ainda no meio do século XVII: quase todas as receitas de carne continham açúcar” (REVEL, 2007, p. 36-37, tradução minha). Em uma nota de pé de página J.-F. Revel lembra ainda que “em *Le Cuisinier* de Pierre de Lune (1656) encontram-se receitas misturando a laranja com a carne, os frutos cristalizados e tâmaras com peixe salgado; [...]” (REVEL, 2007, p. 37, tradução minha).

⁹ Apenas indiretamente pode-se inferir, na descrição de Helena, o poder da embriaguez súbita (também com efeitos eróticos) do champanhe: “Apesar de tão trabalhoso, o pormenor do *champanhe* não é o melhor exemplo da sua [Professor Alberto] meticulosidade, pois se tratava de um recurso de *choque*: mais sutil foi a escolha da sobremesa” (SALES GOMES, 2007a, p. 26, grifos meus).

Para saber como consegui-lo, o professor Alberto, socialmente modesto, é obrigado a procurar “cronistas mundanos” que enfim lhe informam que “algumas dúzias da famosa marca eram *a glória da adega do Jockey Clube da Argentina*”, o que o leva a pedir, para um amável professor de teoria literária entendido em vinhos (que Carlos Augusto Calil, em “Contra São Paulo”, identifica como calcado em Antonio Candido),¹⁰ que estava indo para Buenos Aires, que tente obtê-lo, o que este outro professor só conseguirá, certamente já com muitas pesetas para tanto, com “o suborno de um *maître d’hôtel* inglês, figura venerável da sociedade portenha” (SALES GOMES, 2007a, p. 26, grifos meus). Eis, portanto, talvez bem mais do que o sabor ou a textura gaseificada, que continuam indeterminados, o que seria de fato chique e sedutor, mesmo eroticamente, para uma certa elite sul-americana endinheirada e com fantasias, até mesmo gastronômicas e etílicas, de nobreza europeia.¹¹

Mas é a sobremesa, um “trivial” – ou, carregando um pouco, vulgar – “creme de caramelos”, que – como aparente ornamento ou acessório de uma refeição que já teria cumprido sua função útil básica de alimentar – tem a “sutil” e “mais psicológica” função de “provocar o mecanismo inconsciente de sua [de Polydoro] memória tão vibrátil às conotações sensuais” (SALES GOMES, 2007a, p. 27), realizando assim a conhecida conexão proustiana entre sabor e memória biográfica individual, mas aqui com uma maliciosa finalidade erótica. A breve história desta escolha contém também em seu começo uma aqui já observada atenção do Professor à importância fundamental dos ingredientes na culinária:

De início, Alberto escolhera *figos*, mas naquele tempo eles não tinham a qualidade dos que são *cultivados em Valinhos*. [...] Estava bem a par daquela aventura pouco antes de sua [de Polydoro] viagem à Europa, aquela mulher de riso cascadeante e gengiva exposta que, de acordo com suas confidências, tinha um poder

¹⁰ “Antonio Candido é referido como um professor de teoria literária, entendido em vinhos” (CALIL, 2007, p. 182).

¹¹ Este ponto de vista crítico-social, que parece estar rindo sarcasticamente daquilo que está sendo narrado e obviamente não poderia ser o da personagem Polydoro, poderia aqui ser simultaneamente tanto o do autor Paulo Emílio quanto também o da personagem Helena. Para a questão discretamente onipresente das classes sociais na São Paulo dos anos 1940 a 1970 em *Três mulheres de três PPPês* ver o meu artigo “Sátira contra violência urbana em *Três mulheres de três PPPês* de Paulo Emílio” (ASSUNÇÃO, 2018).

de atração sexual mais forte do que qualquer outra. [...] Muitas vezes Alberto foi com vocês ao restaurante e observou que ela gostava de variar o menu mas *como sobremesa* pedia *sempre creme de caramelos*. Penso que tinha razão quando sustentou diante do meu ceticismo que esse *doce trivial* para a maior parte das pessoas devia ter adquirido em você uma *carga detonadora* das mais eficazes.” (SALES GOMES, 2007a, p. 27, grifos meus).

Nesta passagem decisiva da “fala” reveladora de Helena, poderíamos nos lembrar de *Em busca do tempo perdido* (ou, mais precisamente, de “Combray I” em *No caminho de Swann*) de Proust (1948, p. 44-47) não apenas pela presença da escrita de ensaio convertida em prosa de ficção, mas pelo fato de que o sabor que detona a memória é coincidentemente exemplificado por um trivial bolinho doce francês, a *madeleine*, ou seja: algo comum, mas que tem uma irreduzível significação especial para um indivíduo.¹² E é a mistura aparentemente paradoxal entre o champanhe “ultrachique” de Reims e o contrastante creme de caramelos “ultratrivial” o que precisamente parece trazer aqui vivacidade e verossimilhança, isto é: a insólita sensação da “vida como ela é” de uma certa elite paulistana, à algo contraditória personagem de Polydoro, podendo causar, além do prazer cômico, alguma simpatia a ela no leitor.

Além disso, esta passagem deixa ver também o quanto a figura de Helena – para a qual deveria tender irresistível e fatalmente o desejo sexual de Polydoro potenciado pela comida e bebida – como mulher é, neste banquete, tão produzida como o próprio jantar enquanto refeição. Uma saborosa e mais detalhada passagem anterior já havia apresentado

¹² É dentro desta mesma tradição proustiana que se coloca a intriga básica do breve e divertido romance *A morte do gourmet* (*Une gourmandise*, no original em francês) de Muriel Barbery (2009). Nele a autora retoma – em chave irônica – a conexão entre paladar e memória a partir do célebre caso da *madeleine* que, molhada no chá e provada pelo narrador de *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust, abre *involuntariamente* as comportas da memória do mundo de Combray durante a infância deste narrador, mas só que agora, a partir de um esforço *voluntário* de memória (por parte do protagonista Pierre Arthens) de um essencial sabor esquecido que, afinal, se revela como sendo apenas o de um doce ordinário, a *chouquette* (“de supermercado, de massa industrial”) (BARBERY, 2009, p. 124), uma espécie de “suspiro” cujas características sensoriais, e não a memória detalhada do mundo da infância, serão descritas com algum amor e precisão, desautorizando a preeminência da sofisticação gustativa como critério primeiro esperável para um crítico gastronômico que sabe que morrerá em quarenta e oito horas.

este modelo de mulher desejável como uma mistura (análoga à da raridade do champanhe de Reims e da trivialidade do creme de caramelo) de um traço bem particular e idiossincrático, sendo este a gengiva superior entremostrada durante o riso, e algo de comum no vestuário e penteado feminino da época, tal como representado pelo cinema, cuja potência de arte de massa nesta época (os anos de 1940) formava um imaginário coletivo bem disseminado e não apenas exclusivo de uma elite burguesa. Eis como, nas palavras de Helena para Polydoro, o plano literalmente cinematográfico do Professor foi formulado:

Observara que as moças que mais o atraíam, na vida, nos magazines ilustrados ou nas telas de *cinema*, tinham uma coisa em comum: quando riam aparecia *o começo da gengiva superior*. O *cinema*, que ele sempre detestou, também nos serviu. Você o arrastava para ver *filmes* – só mesmo você – e Alberto se divertia com o seu entusiasmo pelos *penteados que alongavam o pescoço* e pelas *toilettes que insinuavam sem discricção as reentrâncias da anatomia*. Desde sua partida para a Europa que não pisara numa sala. Pois a elas voltou comigo, se orientando pelas fotos expostas, me pedindo que prestasse a maior atenção nos vestidos e no jeito com que as atrizes pisavam. (SALES GOMES, 2007a, p. 24, grifos meus).¹³

Antes, porém, de um comentário sobre o uso do cinema nesta cena, que me seja permitida uma digressão mais detida sobre o destacado “começo da gengiva superior”. Se fôssemos usar a expressão (que é também um *tópos* literário bem conhecido na tradição ocidental) “um não sei quê” para tentar definir este quê idiossincrático e inexplicável que seria o elemento decisivo no amor ou atração erótica, teríamos que ampliar ou reformular a proposição, dizendo que aqui o detalhe decisivo é de

¹³ Seria preciso acrescentar aqui que houve também, como no cinema e no teatro, todo um difícil e árduo trabalho de preparação da atriz que será a Helena desta cena, tendo ficado a cargo de Alberto a tarefa de encenador: “Nunca fui de rir muito e quando ria, mal entreabria a boca. Precisei me submeter a penosos exercícios na frente do espelho até obrigar os músculos doloridos a franzir o lábio como era preciso. [...] Sou hábil, mas precisei refazer aquela roupagem insólita umas cinco vezes e muito mais numerosos foram os longos ensaios, primeiro em São Paulo e depois no *décor* do chalé lá em Campos. O ensaio geral, extremamente cansativo, só terminou uma hora antes de você chegar” (SALES GOMES, 2007a, p. 24).

algum modo bem definido como sendo “o começo da gengiva superior”, permanecendo, no entanto, inexplicável e desconcertante a ausência de uma razão reconhecível para tanto, o que, porém, no código da psicanálise freudiana, seria remissível ao conceito de “fetiche” ou “fetichismo”. Poderíamos exemplificá-lo lembrando do “nariz de Cleópatra” (que “se fosse mais curto, toda a face da terra teria mudado”), mencionado por Pascal no aforismo 162 dos *Pensamentos* e citado por Augusto Meyer na conclusão de um ensaio seu sobre o tema (“Não sei quê”) que, por sinal, começa assim: “Que motivo é este do ‘não sei quê’, pergunta o leitor; e eu respondo: Amai para entendê-lo, pois só quem ama pode sentir, viver, interpretar um pouco da franja humana do indizível, e até do inescrutável” (MEYER, 1986, p. 109).

Ora, uma mera consulta ao breve ensaio “O fetichismo” de Sigmund Freud, o único em sua extensa obra a tratar direta e preferencialmente deste tema,¹⁴ poderia também ser muito instrutiva. Nele a proposição básica de Freud, que resumo aqui com uma longa e entrecortada citação, é a de que

[...] o fetiche, na verdade, é um substituto para o pênis, [mas não] um pênis qualquer, e sim um pênis específico e muito especial que – embora posteriormente perdido – foi importante na primeira infância, [ou seja,] o pênis da mulher (da mãe) em que o menininho outrora acreditou e do qual [...] não quer de modo algum abdicar. O que sucedeu, portanto, foi que o menino se

¹⁴ Existem dois textos (diretamente sobre o tema) lidos oralmente por Freud para a Sociedade Psicanalítica de Viena, mas que não foram integrados à sua obra completa: “Sobre a gênese do fetichismo” (24 fev. 1909) e “Um caso de fetichismo do pé” (11 mar. 1914), tipo que já fora abordado pontualmente no seu estudo sobre a *Gradiva* de Jensen (que é de 1907). Mas é numa nota de pé de página acrescentada na edição de 1910 dos *Três ensaios sobre a teoria sexual* que Freud – no fim da seção A (“Transgressões anatômicas”) do 1º ensaio (“As aberrações sexuais”), após a indicação do recalque de um prazer olfativo coprofilico associável ao mau odor do pé – formulará pela primeira vez a proposição de que “o pé [exemplo aí do fetiche] substitui o pênis da mulher, cuja ausência é tão fortemente sentida”. Esta proposição também será mencionada no seu estudo de 1910 sobre Leonardo da Vinci. Ver, para esta breve história do fetichismo em Freud, a introdução de duas páginas que precede a tradução citada a seguir (FREUD, 2007, p. 159-160) e o verbete “fétichisme” do *Dictionnaire de la psychanalyse* de Elisabeth Roudinesco e Michel Plon (ROUDINESCO; PLON, 1997, p. 300-304), com uma bibliografia mais completa e atualizada sobre o tema.

recusou a tomar conhecimento – aportado pela sua percepção – de que a mulher não tem pênis. [...] Sim, em sua psique a mulher teve um pênis, mas esse pênis não é mais o mesmo de antes. Outra coisa tomou seu lugar e tornou-se seu substituto, de modo que esse substituto herda agora todo o interesse anteriormente dirigido a seu predecessor. [...] Ademais, um estranhamento perante os órgãos genitais femininos reais está presente em todo fetichista e permanece como um *stigma indelebile* do recalque ocorrido. [...] Ele permanece como indício do triunfo sobre a ameaça de castração e como uma proteção contra ela. Também salva o fetichista de se tornar homossexual, dotando as mulheres da característica que as torna toleráveis como objetos sexuais. (FREUD, 2007, p. 161-163).¹⁵

No caso do “começo da gengiva superior” de uma mulher, entremostrado no momento do riso, seria possível, por uma feliz coincidência – ou um pouco mais do que isso? – que confirmaria a hipótese de Freud, aventurar a engenhosa hipótese de que formalmente a pele lisa e vermelha da gengiva figuraria ou substituiria a glândula do pênis – mas com uma inversão no plano vertical – no momento em que o prepúcio (como o lábio superior na direção inversa) é puxado para baixo, descobrindo-a. Analogamente, poder-se-ia sugerir que o pescoço alongado por um certo tipo de penteado, que, no eixo vertical invertido, poderia muito bem figurar os pelos pubianos, representaria, por sua verticalidade acrescida, um pênis em ereção.

Voltando agora, enfim, à questão maior da produção cinematográfica desta cena, o que se deixa perceber mais explicitamente na última grande passagem citada, que pressupõe e inclui a cuidadosa produção culinária deste primeiro jantar, é o quanto o conhecimento aprofundado do cinema

¹⁵ Caberia também considerar que, segundo Freud, nem sempre o substituto do pênis da mulher (ou fetiche) tem uma forma ou processo reconhecível de substituição a partir do que é substituído: “Assim, o pé ou o sapato devem sua eleição como fetiche – ou parte dela – à circunstância de o menino ter espiado os órgãos genitais da mulher de baixo para cima. Analogamente, as peles e o veludo fixam [...] a visão que o menino teve dos pelos púbicos, os quais precederam à tão ansiada visão do membro feminino. As peças de roupa íntima, tão frequentemente escolhidas como fetiche, cristalizam o momento de despir-se antes de a mulher ser destituída do falo. *Contudo*, apesar desses exemplos, *nem sempre é possível descobrir com certeza o que constituiu o fetiche*” (FREUD, 2007, p. 163-164, grifos meus).

por parte do Paulo Emílio crítico está aqui mobilizado na composição de uma ficção que poderíamos chamar de “ensaística” – mas, mais propriamente, do tipo particular e sedutor de ensaio constituído pela boa crítica cinematográfica –, como há muito tempo já foi reconhecido pela crítica literária.¹⁶ Ora, para que houvesse algum alcance nesta representação do cinema pela literatura ficcional de Paulo Emílio, que, apesar de certamente lida por poucos, ambicionava ser uma representação mais totalizante e complexa da vida social brasileira, seria preciso admiti-lo como a arte ficcional de massa por excelência no século XX, ainda que um artigo seu de 1970 como “O cinema no século” (CALIL; MACHADO, 1986, p. 367-373) já indique visionariamente o seu limite histórico e sua provável decadência como arte de massa a partir da difusão cada vez mais onipresente da televisão, meio de comunicação portátil mais amplo e variado, onde – acrescentaríamos – não só o cinema será em parte absorvido, mas que, ele mesmo, desenvolverá outros gêneros ficcionais mais populares, como as telenovelas e as minisséries, até o florescimento recente, já na era da TV a cabo e internet integrada à TV, das folhetinescas grandes séries.

De qualquer modo, Paulo Emílio começa por admitir neste artigo, ao tomar o público e o cinema norte-americanos como modelos, que

nos primeiros anos do século [...] o núcleo da audiência americana de filmes era proletária. A anexação da pequena, média e grande burguesia foi progressiva, mas de tal forma acelerada que 20 anos depois já se encontrava estruturada a massa imensa e coerente que fez do cinema um dos dados imediatamente reconhecíveis da fisionomia do século. (CALIL; MACHADO, 1986, p. 369).¹⁷

¹⁶ “[...] a prosa de ficção de Paulo Emílio é de ensaísta e não de ‘artista’. [...] A despeito da muita movimentação, a situação fictícia não é mais do que um suporte, comicamente arbitrário e anacrônico, da dimensão reflexiva e documentária” (SCHWARZ, 2007, p. 127). “Graças à obra atual, de ficção, aspectos não suficientemente realçados no seu ensaio serão futuramente melhor examinados e compreendidos. E, por meio de sua ensaística, os componentes do texto ora lançado pela Perspectiva passam a ser entendidos de forma complementar, ligados a uma continuidade de pensamento e criação” (TAVARES, 2007, p. 120).

¹⁷ Mais à frente, neste mesmo artigo, ele dirá: “Resta ao cinema que acabou [...] ter significado a extensão da revolução industrial ao campo do entretenimento, o único, nos países adiantados, que ainda permanecia artesanal na primeira década do século” (CALIL; MACHADO, 1986, p. 371).

E talvez seja exatamente por isso que Paulo Emílio tenha se tornado um crítico de cinema, que polemicamente recusaria os aborrecidos críticos especialistas em cinema, os quais, ignorando o público maior e leigo, “na realidade [...] passam a vida se entrelando e entreolhando”, já que ele mesmo admite o seguinte em um artigo levemente programático (“Começo de conversa”) de 1963: “Uma das coisas boas das fitas são as conversas que motivam ou sugerem. O que há de ótimo em cinema é que toda a gente está a par, como a política, o futebol ou os crimes importantes” (CALIL; MACHADO, 1986, p. 223).¹⁸

Apesar da sóbria reserva de Paulo Emílio, no artigo “O cinema no século”, em relação ao poder direto do cinema de formar opiniões ou comportamentos¹⁹ mesmo em sua fase áurea, sua potência formadora (por exemplo, nos anos 1940) de um disseminado imaginário erótico na configuração de modelos de objeto do desejo – tal como apresentada ficcionalmente pelo comportamento do jovem Polydoro – também foi indicada com precisão e argúcia pelo Paulo Emílio crítico de cinema. No esclarecedor ensaio “Erotismo e humanismo” (publicado originalmente no *Suplemento Literário* d’O Estado de São Paulo em 23 de agosto de 1958) (SALES GOMES, 1981a, p. 393-397), depois de suspeitar de uma forçosa sublimação como necessária e exclusiva essência do fenômeno

¹⁸ É paradoxalmente uma espécie de avisado não saber, tanto numa esfera mais genérica quanto na do pretense especialista em cinema, que Paulo Emílio reivindica aqui (ao estreitar sua colaboração no jornal *Brasil Urgente*): “Gostaria de saber o que vou fazer neste canto da página dedicado ao cinema. Mas não sei. Não darei conselhos e, é claro, não farei moral. Também não farei política que não dou para a coisa. [...] Posso também assegurar que aqui neste canto não se refugiará um chamado especialista em cinema” (CALIL; MACHADO, 1986, p. 223). Ainda que fazendo uma pertinente reserva quanto à pretensa não especialidade do crítico de cinema no Paulo Emílio em exercício profissional, Zulmira Ribeiro Tavares parece captar bem este entrelugar (ou não lugar) social mais amplo indicado pelo próprio Paulo Emílio em sua função de crítico: “O cinema aí está misturado ao mundo; contudo, se a crítica apaga o mundo, se o faz recuar para por em destaque a *especificidade filmica*, o cinema perde suas luzes; porém, se ela não lhe apreende a novidade e toma um pelo outro, nem a mais aplicada atenção com que se puser à escuta e de vigia para decifrar o mundo contemporâneo fará com que logre inteiramente o seu intento” (TAVARES, 1981, p. 3).

¹⁹ “Também lhe foi emprestado um poder que nunca possuiu, de suscitar e mobilizar opiniões ou de orientar comportamentos. Global e tradicionalmente o cinema permaneceu um registro retardado de opiniões e comportamentos há muito cristalizados na vida social” (CALIL; MACHADO, 1986, p. 371).

artístico, segundo “velhas posições metafísicas” que escamoteiam algo que também faz parte “da própria natureza da arte: a constante tendência do erotismo em aflorar à superfície”, Paulo Emílio lembra que “a vocação erótica é no cinema mais evidente do que nas outras formas de expressão. [...] Preocupado com o denominador comum para todo o público, *o cinema sempre procurou exprimir o prazer físico ligado ao amor* e é provável que, refletindo as variações do comportamento social em torno dessa questão na primeira metade do século, possa ser considerado como um dos testemunhos do anseio humano por concepções morais mais adaptadas à vida moderna” (SALES GOMES, 1981a, p. 394-395, grifos meus).

Os dois exemplos que Paulo Emílio dá, na sequência deste ensaio, para “a expressão erótica cinematográfica” nos interessam, de forma indireta ou mediada, mas bem vivaz, para pensar a cena de sedução erótica de Polydoro por Helena no primeiro jantar: “o beijo” e “a aproximação da mão do homem do busto da mulher”. Paulo Emílio lembra que no cinema mudo foi o beijo que “deu importância aos lábios”, pois

[...] a tendência era de diminuir pela maquiagem a importância da boca, que não falava, a fim de concentrar a atenção na expressão dos olhos. A julgar pelos documentos fotográficos, nas primeiras fitas de Theda Bara o erotismo exprimia-se sobretudo pelos olhos e pelas roupas exóticas. A importância adquirida pelo beijo modificou essa situação e as bocas, femininas e masculinas, foram cada vez mais delineadas, acrescentando-se aos lábios ingredientes que lhes dessem certo brilho úmido” (SALES GOMES, 1981a, p. 395-396).²⁰

Curiosamente em “P I: Duas vezes com Helena”, enquanto Helena desvia envergonhada e sistematicamente o seu olhar do de Polydoro, esvaziando este terreno aparentemente mais pudico de abordagem erótica – e involuntariamente chegando mesmo a algo cômico, ao fixá-lo na parte baixa do corpo de um Polydoro em ereção –, a boca de Helena, por causa

²⁰ Veja-se também, um pouco antes neste mesmo ensaio, esta brevíssima e saborosa história da cena cinematográfica do beijo: “Os beijos eram filmados de longe e, quando a câmara se aproximava, o encontro dos lábios não era visível. Quando o beijo tornou-se visível, durante certo período os lábios conservaram-se cerrados. Em seguida entreabriram-se, mas imóveis. O movimento foi uma etapa, e assim por diante. A cabeça da mulher derrubada para trás foi uma inovação dinamarquesa que causou sensação” (SALES GOMES, 1981a, p. 395).

do fetiche sexual do “começo da gengiva superior”, torna-se o objeto erótico visual de eleição por parte de Polydoro, ainda que a perspectiva de um beijo esteja ausente e o contato dos corpos vá ser descrito muito genericamente e sem detalhes (senão pudica e posteriormente o modo rápido da *performance* do coito).

Já a cena cinematográfica da “aproximação da mão do homem do busto da mulher”, que também se dá gradativamente (“logo que o encontro dos lábios se tornou insuficiente como indicação erótica”), permite entender como o busto da mulher vai aos poucos se tornando um objeto erótico valorizado e digno de representação visual. Segundo Paulo Emílio (neste mesmo artigo),

[...] durante bastante tempo o busto desapareceu completamente não só das silhuetas das ingênuas como Lilian Gish, mas também das personagens encarregadas de evocar sentimentos eróticos. Os vestidos de Pola Negri eram concebidos para valorizar unicamente os braços, e mesmo os decotes frontais de Vilma Banky, de intenção evidentemente sensual, procuravam evitar a modelagem do busto. Quando num período posterior a saliência não foi mais evitada, ainda estávamos muito longe da concepção atual de encarar o busto como uma forma deliberadamente construída. (SALES GOMES, 1981a, p. 396).

Por sua vez, em “P I: Duas vezes com Helena”, é uma parte do corpo feminino que está logo acima do busto: o pescoço, aparentemente mais discreta, mas também objeto possível de fetichismo, que será valorizada em conjunção com um tipo de penteado que cria um efeito visual de alongamento (“penteados que alongavam o pescoço”), assim como, agora num plano de conjunto do corpo feminino, ainda que pudicamente não desnudado,²¹ são privilegiadas as “toaletes que

²¹ Veja-se quanto ao nu feminino, em conjunção com o foco nos lábios (devido ao beijo), estas surpreendentes observações históricas de Paulo Emílio a partir do cinema americano: “Até mais ou menos 1920 o nu era admitido; nessas condições, qual a razão de se concentrar a carga erótica nos lábios, no beijo? Em primeiro lugar, porque o nu era reservado para evocações históricas longínquas e exóticas, festas em Babilônia, orgias romanas, haréns árabes, e em seguida porque tinha uma função quase decorativa. As intérpretes que posavam, não tendo praticamente nenhum papel na ação da fita, não se prestavam ao mecanismo de projeção e identificação por parte dos espectadores” (SALES GOMES, 1981a, p. 396).

insinuavam sem discrição as reentrâncias da anatomia”, convocando, do ponto de vista da produção cinematográfica, e junto com os cuidados do cabelereiro, os serviços do encarregado do vestuário.

Antes, porém, de um comentário final a partir da crítica de cinema de Paulo Emílio sobre o erotismo entre Helena e Polydoro no chalé em Campos do Jordão, seria oportuno lembrar da diferenciação etária do público de cinema, coincidentemente presente tanto em “P I: Duas vezes com Helena” quanto no ensaísmo crítico de Paulo Emílio. No breve e saboroso ensaio “O vício cinematográfico” (publicado originalmente no número 12 do jornal *Brasil, Urgente* de 02 de junho de 1963) (CALIL; MACHADO, 1986, p. 238-239), Paulo Emílio observa:

É sabido que em toda parte o forte do público cinematográfico é composto de espectadores adolescentes ou na primeira juventude. [...] A acumulação primitiva de imagens, sons, sentimentos e ideias estruturadas em filmes aparece como indispensável ao florescimento emocional e à ascensão cultural do jovem. Já para o adulto devorador de programas cinematográficos o filme é alimento e bálsamo para a frustração. (CALIL; MACHADO, 1986, p. 238).

É, portanto, para o adulto que o cinema em “doses maciças” tem “a função de entorpecente”, tornando-o um “viciado” ou “espectador passivo”: “Cinema para ele não é mais diversão, curiosidade intelectual ou prazer estético. É apenas droga que se insinuou sub-repticiamente em sua existência e fez adormecer em primeiro lugar sua vibratibilidade de espectador” (CALIL; MACHADO, 1986, p. 239).²² E, como já

²² No ensaio “O cinema no século”, Paulo Emílio traça uma brevíssima e progressiva história desta tendência a partir de três gerações de cinéfilos de uma mesma família: “Cada qual defendeu arduosamente o seu cinema, quer dizer, o tempo em que assistia a filmes três ou quatro vezes por semana. Experimentaram em seguida o colapso desse interesse, o velho antes dos 40 anos, a filha em torno dos 30, e o neto não muito depois dos 20. Confirmava o grupo o que eu aprendera com as estatísticas: a média do público cinematográfico tornara-se cada vez mais jovem. Foi o que me levou a observar com mais atenção o espectador adulto habitual, e constatar até que ponto ele é um ser desvivido” (CALIL; MACHADO, 1986, p. 369). Também no ensaio “Cinema e prostituição” (de 25 nov. 1961) (SALES GOMES, 1981a, p. 363-367) Paulo Emílio opera com a distinção básica entre jovens e adultos em sua relação com o cinema, mas desta vez com a proposição desconcertante de que “os espectadores entram no cinema

vimos, em “P I: Duas vezes com Helena” é um jovem Polydoro que “arrastava” o Professor já adulto, que sempre “detestou” cinema, “para ver filmes”, e “Alberto se divertia com o seu [de Polydoro] entusiasmo [no cinema] pelos penteados que alongavam o pescoço e pelas toaletes que insinuavam sem discrição as reentrâncias da anatomia”, sendo que “desde sua [de Polydoro] partida para a Europa que não pisara numa sala”, só voltando às salas de cinema com Helena, então já um pouco mais velho, para pesquisar melhor o modelo visual do tipo de mulher que encantava Polydoro.²³

Se, enfim, passarmos agora a um breve comentário sobre a dimensão moral deste erotismo “adúltero” entre Helena e Polydoro no chalé de Campos do Jordão, a serviço do qual está também o primeiro jantar íntimo dos dois, uma sugestão final do ensaio “Erotismo e humanismo” de Paulo Emílio poderá nos ser útil. Retomando algo de sua crítica de cinema voltada para uma percepção mais livre e aberta do erotismo, porque não subjugado primeiramente ao vício ou à virtude – ou seja: para além de um estreito bem ou mal, e como se renunciando a revolução sexual dos anos 60 –, tal como, por exemplo, em seus artigos sobre o filme *Et Dieu créa la femme (E Deus criou a mulher)* de Roger Vadim ou em sua crítica à ausência desumanizante do erotismo

como vão ou iriam ao bordel”, assim como a inversa de que “os homens vão ao bordel em busca de ficção”, o que leva Paulo Emílio à seguinte conclusão de um grande parágrafo dedicado ao tema (o 3º do conjunto do ensaio): “A análise dos sentimentos desses mesmos *adolescentes e adultos* no cinema revelaria estados de espírito muito próximos de seus comportamentos no bordel. Na articulação *dos primeiros com* a ficção cinematográfica surgiria *o projeto*, ao passo que *para os segundos* o filme não passaria de *um ilusório calmante*” (SALES GOMES, 1981a, p. 365, grifos meus).

²³ No começo de “P I: Duas vezes com Helena”, apesar de Polydoro, já com 50 anos (ou próximo dessa idade), e Helena (com idade semelhante) não serem ditos (por ele mesmo narrando) não saírem de casa para ver cinema, podemos inferir que (como basicamente retirados ou reclusos) certamente não o fariam, já que “[...] *não frequentando clubes ou festas*, com rodas diversas de conhecidos, *ambos longe da notoriedade*, a probabilidade de cruzarmos era ínfima [...]” (SALES GOMES, 2007a, p. 9, grifos meus). Ainda que os termos precisos sejam diferentes, vislumbramos uma situação análoga no cronista autobiográfico em que se torna Paulo Emílio ao iniciar o seu breve ensaio “O vício cinematográfico”: “Não tenho ido ao cinema. Não é só porque o médico recomendou que saísse pouco nas noites frias. É que na verdade vou pouco ao cinema” (CALIL; MACHADO, 1986, p. 238).

no cinema soviético,²⁴ Paulo Emílio reconvoça a já citada e ambígua figura de André Malraux²⁵ para dizer o seguinte no parágrafo final de “Erotismo e humanismo”:

André Malraux, desta vez não como filósofo da arte mas como moralista, foi o contemporâneo que traçou a perspectiva mais válida para um erotismo igualmente destacado do vício e da virtude. “Trata-se”, escreveu ele, “de integrar o erotismo na vida sem que perca a força que devia ao pecado”. (SALES GOMES, 1981a, p. 397).²⁶

²⁴ Poderíamos citar, primeiramente, pensando no cinema francês do fim dos anos 50 ou começo dos 60, não só os artigos de Paulo Emílio sobre *Et Dieu créa la femme* de Roger Vadim [ver “A descoberta da cama” (SALES GOMES, 1981b, p. 187-190) e “Irresponsabilidade e política” (SALES GOMES, 1981b, p. 191-194)], mas também os sobre *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais [ver, por exemplo, “A pele e a paz” (SALES GOMES, 1981b, p. 203-206), “Amor e morte” (SALES GOMES, 1981b, p. 211-214) e “Esperando *Hiroshima*” (SALES GOMES, 1981b, p. 220-223)] ou ainda a série de 5 artigos (envolvendo a ação de uma censura oficial obtusa) sobre *Les amants* de Louis Malle [“Os amantes ultrajados (I), (II), (III), (IV), (V)” (SALES GOMES, 1981b, p. 161-186)]; e, em seguida, pensando no problema da ausência de erotismo no cinema soviético, os artigos “Cinema e prostituição” (SALES GOMES, 1981a, p. 363-367) e “Revolução, cinema e amor” (SALES GOMES, 1981b, p. 377-382).

²⁵ O fascínio de Paulo Emílio pela ambiguidade e contradições vivas de André Malraux está muito bem desenhado na saborosa e biográfica resenha ensaística “Malraux” (publicado primeiramente com o título “André Malraux, une vie dans le siècle” na revista *Discurso* v. 7, n. 7, 1976, p. 161-167) (CALIL; MACHADO, 1986, p. 201-209), à qual se podem acrescentar os seus artigos anteriores, publicados no *Suplemento Literário do Estadão*, “As ideias de Malraux”, “A ação de Malraux” (ambos de 1957) (SALES GOMES, 1981a, p. 219-226) e “Contribuições de Malraux” (de 1959) (SALES GOMES, 1981b, p. 101-105).

²⁶ Poderíamos lembrar aqui que algo da abertura e esclarecimento moral de Paulo Emílio quanto ao erotismo (ou ao sexo) é incorporado na personagem ambígua de Polydoro, quando, por exemplo, diz (antecipando-se à acusação dos irmãos quanto à inconveniência do casamento de um velho com uma moça) em “P III: Duas vezes Ela” (SALES GOMES, 2007c): “Sou um liberal conservador, respeito a tradição familiar mas em matéria de família sou subversivo e não suporto a minha” (SALES GOMES, 2007c, p. 112). Ou, neste mesmo “conto”, o que ele diz sobre a virgindade: “Devo esclarecer que nenhuma das mulheres que cruzaram ou acompanharam a minha vida até então era virgem. Apesar da minha formação conservadora, nunca dei importância excessiva à virgindade e tendia, com os modernos, a considerá-la um tabu ultrapassado” (SALES GOMES, 2007c, p. 97).

Na esteira d'*O erotismo* de Georges Bataille (1980), à hoje quase evidente percepção da importância complementar do proibido e da transgressão no erotismo, análoga à do trabalho rotineiro e da festa no ritmo sazonal da vida social, que jamais poderia propor ingenuamente a simples supressão do proibido, ou uma anárquica liberdade sexual total e generalizada, seria necessário, no caso de “P I: Duas vezes com Helena”, tentar precisar melhor como se dá a vertiginosa perturbação moral de Polydoro (ou a um pouco diferenciada de Helena) advinda justamente da consciência do caráter adúltero desta aventura. Enquanto o jovem Polydoro, que nunca amara nenhuma mulher assim antes – assim como jamais pensara trair amorosamente seu maior amigo e mestre, o professor Alberto –, pensa em assumir o caso, revelando-o ao Professor, para se tornar o novo marido de Helena [“Nossa paixão fulminante justificava tudo, precisávamos enfrentar lealmente o marido” (SALES GOMES, 2007a, p. 15)], esta, de maneira contrária e surpreendente, considera esta aventura como algo inteiramente ocasional e já passado, mostrando-se fria e indiferente [“Não me amava. Aquilo fora um capricho que desejava viver: estava vivido. [...] Nunca traíra o marido e não esperava fazê-lo novamente” (SALES GOMES, 2007a, p. 16)].

Mas a esta paixão erótica de Polydoro, que, em seu gasto inútil e total, não se quer subordinada de imediato à finalidade reprodutiva ou à problemática constituição de um novo núcleo familiar [“Na primeira noite não notei que tivesse tomado qualquer precaução – naquele tempo não existiam pílulas – e temendo pela sua inexperiência, interpelei-a” (SALES GOMES, 2007a, p. 15)], será contraposto o cálculo premeditado e maligno de Helena, que, como atriz totalmente enojada de sua tarefa aparentemente erótica, e por isso evitando olhar para Polydoro, deseja apenas assegurar que a recorrente cópula sexual ou coito, ao longo de quatro dias, resulte na concepção de um filho a ser criado por ela e o professor Alberto [“A voz que veio da penumbra era irônica ao retrucar que sabia o que fazia e que neste terreno sua competência era certamente maior do que a minha” (SALES GOMES, 2007a, p. 15)]. Apesar da gravidade amoral do plano do Professor, que também causa terríveis problemas de consciência em uma Helena católica, isso ganha, em oposição à autonomia do erotismo como arte requintada (“o prolongamento e o esticamento da carícia até o limite do tolerável”), algum acento cômico, em sua relação com a imediata e bruta animalidade, na revelação dela para Polydoro: “Sou filha e neta de fazendeiros, passei

a infância em meio de *caballos e touros* e com surpresa li, na tradução espanhola de um livro escandinavo, a descrição ilustrada de um método que se assemelhava muito às *manipulações a que são submetidos os garanhões para facilitar e abreviar a sua função*” (SALES GOMES, 2007a, p. 27 e 28, grifos meus).²⁷

É certo que na longa e pensada revelação de Helena ainda parece subsistir algum elemento cômico (e simultaneamente patético)²⁸ na descrição da mania numerológica do Professor Alberto e nas suas, dele e de Helena, elucubrações em torno do 2 (ou 3) e do 5, todas elas envolvendo o filho guerrilheiro que morreu aos 25 anos, após ser preso e torturado pela ditadura militar,²⁹ e que serão a seu modo retomadas por Polydoro, que concebe este filho, sem o saber, ao fazer 25 anos, e recebe a notícia tanto de sua existência quanto de sua morte, ao fazer 50 anos. Mas no deslocamento do erotismo de uma aventura erótica falsa para a problemática questão da paternidade, pois, na realidade, fora uma armadilha com função meramente reprodutiva, para o professor Alberto, que arquitetou o plano e criou o filho adotado, e agora para Polydoro, o

²⁷ Indiretamente, portanto, e num contexto privado, e não de festa popular, haveria também aqui, num primeiro momento, uma conexão positiva entre o banquete e não somente o erotismo, mas também a concepção de um novo ser vivo (e o nascimento), como se ecoando uma proposição mais genérica de M. Bakhtin de que “*o triunfo do banquete é universal, é o triunfo da vida sobre a morte*. Neste aspecto, ele é o equivalente da *concepção* e do *nascimento*” (BAKHTIN, 1999, p. 247, grifos do autor).

²⁸ “A prosa é de mestre, mas quem a formula são personagens escolhidamente patetas, envolvidas com numerologia, imagens de santos [...] e outras manias” (SCHWARZ, 2007, p. 128). “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. No exemplo que demos, a referência está sucessivamente na medicina, no erotismo, no catolicismo familiar, na teologia, no ateísmo, na lógica, na numerologia” (SCHWARZ, 2007, p. 134).

²⁹ “A universidade, o trabalho, a moça, os amigos inumeráveis, uma multiplicidade de compromissos que meu entendimento não abrangia e finalmente o apartamento que alugou com a amiga fez com que não o víssemos mais, ou muito pouco. Jantava conosco por ocasião do seu e do nosso aniversário. [...] No dia em que completou vinte e cinco anos, ele e a noiva não apareceram no jantar que preparei com tanto carinho. [...] Me contou um dia que nosso filho fora preso mas acrescentou que não me preocupasse em demasia, a prisão de jovens se tornara um fato corriqueiro. [...] Finalmente [...] revelou que nosso filho morreria no dia do seu aniversário. [...] Só fiquei sabendo que meu filho fora preso sob um nome falso nunca desvendado e que alguns dias depois morreria na prisão” (SALES GOMES, 2007a, p. 30, 31 e 32).

pai biológico – ou, no caso de Helena, da maternidade de um filho cujo pai deve ignorar a sua existência –, o que se desdobra finalmente como conjunto da intriga é algo bem mais pesado e, quando muito, tragicômico (ou talvez simplesmente trágico). Depois da revelação de Helena, que o força a retornar imediatamente de Águas de São Pedro para São Paulo, Polydoro, segundo seu próprio relato, apesar de guiando à noite ele mesmo o seu automóvel, “não interrompeu o curso de [suas] reflexões”:

Meu pensamento abandonou logo a face patética de Helena e a figura trágica do mestre para me concentrar no *filho que* durante um tempo tão curto *eu ganhara e perdera*. *A sinopse* esquelética *da vida de meu filho* com o nascimento, estudos, amor, luta, martírio e morte, *lançou sobre a minha vida um vazio imenso* que só sua lembrança poderia preencher. Eu digo *nosso*, consciente de minha pretensão, pois não passara de um extra. [...] *Decidi pedir ao filho que me enriqueça e salve e para tanto estou disposto a tudo*, mesmo rever Helena e o Professor. (SALES GOMES, 2007a, p. 36 e 37, grifos meus).

Do ponto de vista de Polydoro, a primeira narrativa do livro é a única que coloca a questão do amor adúltero e da transgressão do casamento monogâmico, com a tensão e a intensidade eróticas que lhe são próprias – que, do ponto de vista diferenciado de cada uma das três mulheres, será comum às três narrativas e, portanto, ao conjunto do livro –, mas, ainda que discretamente, a questão mal resolvida da paternidade parece constituir um problema de fundo para o Polydoro das três diferentes mulheres (Helena, Ermengarda e Ela), cada qual de uma fase de sua vida (juventude, maturidade e velhice), o que também poderia sugerir a unidade do livro como um romance de formação negativo ou às avessas de um mesmo protagonista narrador em três capítulos em ordem etária ou cronológica sucessiva, segundo o que está sendo representado.³⁰

Por exemplo, o drama retrospectivo (ou seja: aos 50 anos) da impossível paternidade de Polydoro no fim de “P I: Duas vezes com Helena” (SALES GOMES, 2007a) parece pressupor a crise conjugal e a paternidade não realizada, assim como a vida sexual insatisfatória, de Polydoro na sua relação madura com Ermengarda (dos trinta aos quarenta

³⁰ O único crítico a sugerir *en passant* algo assim foi José Pasta em “Pensamento e ficção em Paulo Emilio”: “[...] uma espécie de romance em três painéis, ou de romance trifoliado e desmontável, ao mesmo tempo unitário e em dispersão” (PASTA, 2015, p. 143).

e tantos anos), pois ainda no começo da longa narrativa “P II: Ermengarda com H” (SALES GOMES, 2007b) o Polydoro-narrador e que não terá filhos com ela [apesar do programa medíocre e bem paulista de vida: “Trabalhar o dia inteiro para aumentar o patrimônio. *Uns dois filhos*. Aos domingos e feriados, passeios instrutivos” (SALES GOMES, 2007b, p. 40, grifos meus)] lembra com algum humor o seguinte:

Havia noites em que desejava me aproximar dela. *Continuava a querer filhos e a vivacidade do desejo* contornava aqueles obstáculos insinuados nessa narrativa sincera. Ermengarda, contudo, permanecia gelada até que me sujeitasse a cortejá-la em voz alta, suplicante: Hermengarda, deixe, Hermengarda, por favor, Hermengarda, um pouquinho só, Hermengarda, uma só vez minha Hermengarda!” (SALES GOMES, 2007b, p. 44, grifos meus).

Depois, quando Polydoro, cansado, abandona a suíte conjugal e se isola em um outro quarto, será Ermengarda a suplicante, mas Polydoro, em guerra conjugal, não a quererá mais, sublimando sua energia sexual na concepção do pomposo e retórico “Louvor à dama paulista”.

Já com a bem mais jovem e desejável Ela, ex-secretária da Imobiliária – já no tempo da crise conjugal com Ermengarda –, e com quem ele, bem mais velho que Ela, esta bem ciosa da sua pretensa e falsa virgindade, não irá ter nenhuma relação sexual enquanto está casado com Ermengarda, a questão de um possível filho não chega nem mesmo a emergir, diante da grande e algo cômica diferença de idade entre os dois e da urgência da questão da *performance* sexual na noite de núpcias malograda.³¹ Em conformidade com uma cômica inversão de papéis, será Polydoro quem, mais velho, se colocará na posição de filho de uma mulher bem mais jovem do que ele, antes mesmo de os dois se casarem:

³¹ Mas retrospectivamente pode-se inferir que “os vários cursos de educação pré-nupcial” que Ela teria seguido certamente lhe teriam ensinado – sobretudo a Ela, que não teria interesse algum em ter um filho com o velho Polydoro, mais interessada (como estaria) numa relação duradoura com o primo – a se prevenir de uma concepção indesejada, numa época, como o começo ou meio dos anos 70, em que a pílula anticoncepcional já tinha se tornado acessível e disseminada, pois “[...] durante este período a ciência nupcial e seu ensino sofreram, como as demais ciências – notadamente a Linguística e a Crítica –, uma profunda alteração” (SALES GOMES, 2007c, p. 88).

Naquela época me achava incrivelmente mais velho e me divertia ser cuidado como *um filho*. Tão jovem, pensava, mas como toda mulher é *mãe em potencial* procurando realizar-se pelo menos psiquicamente no amor desinteressado. Confesso que durante todos aqueles anos nunca vi em Ela outra coisa além da colaboradora atenta duplicada em *mãezinha inquieta de um quase velho*, capaz de servi-lo com inalterável dedicação, empenhada em providenciar silenciosamente as dezenas de pequeninas coisas necessárias ao meu bem-estar. (SALES GOMES, 2007c, p. 96, grifos meus).

Mas seria possível dizer que, como a pretensa virgindade de Ela atua como uma espécie de primevo “fetiche” masculino³², concentrando o foco da energia sexual do velho Polydoro, após as necessárias duas noites de núpcias, a malograda e a bem realizada, Ela – que se torna antes uma dama de companhia do que uma companheira de cama – voltará a funcionar como uma mãe postiça de um “velho menino mimado”, ou super-secretária doméstica, tal como ele mesmo o reconhece após a fatídica revelação: “Durante o chamado tempo de felicidade, fizera dela *o supermordomo da minha corte de serviçais* e esgotado esse tempo considerarei-a como um empregado antigo cuja dispensa as leis trabalhistas atrapalham” (SALES GOMES, 2007c, p. 115, grifos meus).³³

³² “O instante em que respondeu com voz sumida que era virgem foi o mais agudo de toda a minha vida. Mutações, metamorfose, cristalização, renascimento, horizonte, descoberta, fênix, lustral, resolução, decisão, revolução: eu precisaria usar todas essas palavras com maestria para definir o que senti. Penso, contudo, que esclareci meu sentimento básico, vindo das profundezas da memória coletiva da espécie masculina” (SALES GOMES, 2007c, p. 97).

³³ Voltando à estrutura do livro e à questão do seu gênero literário (três “contos” ou um “romance” de três capítulos?), seria tentador aqui observar não somente como – numa espécie de composição em anel – “P III: Duas vezes Ela” (SALES GOMES, 2007c) retoma no final o horror de Polydoro ao seu nome próprio, assim como o faz “P I: Duas vezes com Helena” (SALES GOMES, 2007a) em seu parágrafo final, mas também como a rapidez com que, no final da história, Polydoro “ganhará e perderá” o filho em “P I: Duas vezes com Helena” é ecoada simetricamente (em “P III: Duas vezes Ela”) na rapidez com que ele descobre e perde a verdadeira Ela, única a poder ser verdadeiramente amada por ele: “Acabara de descobrir Ela e ao mesmo tempo a perdera” (SALES GOMES, 2007c, p. 115).

Como última e secundária observação, que apenas poderia indiretamente confirmar a importância da questão da paternidade em “P I: Duas vezes com Helena” e no conjunto do livro, mas não propriamente esclarecê-la como ficção, eu gostaria de indicar como um material autobiográfico possivelmente foi convertido ou transformado nas personagens do professor Alberto (estéril e impossibilitado biologicamente de ter filhos) e do narrador Polydoro (não biologicamente estéril, mas ao fim e ao cabo sem filhos),³⁴ pois sabe-se que Paulo Emílio não teve filhos no seu primeiro casamento com Sonia Houston Veloso Borges,³⁵ nem no segundo com Lygia Fagundes Telles,³⁶ nem com qualquer outra mulher com quem tenha tido uma relação ocasional. O biógrafo José Inácio de Melo Souza indica como um fato conhecido, sem esclarecer as fontes, a esterilidade de Paulo Emílio, justamente quando está falando das personagens da ficção que ele publicou no ano de sua morte:

Os problemas mais íntimos também aparecem em outras personagens. Ou pelo contrário. A esterilidade de Paulo Emilio vê-se investida de uma potência procriadora ausente no Professor Alberto, ou então o segundo ‘P’ tem o seu desejo de paternidade impedido por uma Ermengarda desinteressada. (MELO SOUZA, 2002, p. 559).

³⁴ Carlos Augusto Calil elenca uma série de elementos autobiográficos em *Três mulheres de três PPPês* (entre os quais já foi citado o professor de teoria literária e entendido em vinhos, calcado em Antonio Candido), antecedendo-os com a seguinte proposição: “Outro recurso transposto da escrita de ensaio para a ficção é o biografismo, direto ou invertido” (CALIL, 2007, p. 182). José Inácio de Melo Souza, por sua vez, diz: “O material mais abundantemente empregado nas narrativas é extraído da biografia de quem escreve, com seu estoque de conhecimentos acumulados durante a vida, para dar um contorno visível aos personagens e locais em que circulam e agem” (MELO SOUZA, 2002, p. 558-559).

³⁵ Para informações sobre este primeiro casamento, ver o capítulo 4 da parte 3 (“O casamento”) da biografia de Paulo Emílio que acabou de ser citado (MELO SOUZA, 2002, p. 315-319).

³⁶ Para informações sobre este segundo casamento, ver a crônica de Lygia Fagundes Telles “Às vezes, novembro” no livro (dela e de Paulo Emilio) *Capitu* (TELLES, 1993, p. 5-14) e o capítulo 4 da parte 5 (“Morte”) da biografia de Paulo Emilio por José Inácio de Melo Souza (MELO SOUZA, 2002, p. 545-565).

José Inácio de Melo Souza tenta também outras aproximações:

O Professor foi calcado em Plínio Sussekind Rocha, o “primeiro gênio que a vida me revelou”, segundo confissão de Polydoro, sempre chamado de “mestre e amigo” também por Paulo Emílio;³⁷ [...] o discípulo deveria engravidá-la em Campos do Jordão, no chalé de Umarama, o mesmo local onde Décio [de Almeida Prado, grande amigo de juventude, que aparece como “Dec, o Pradinho” em “P II: Ermengarda com H”] tinha passado uns tempos em 1935 para ganhar peso;³⁸ “Não fosse a artrite, nunca mais teria encontrado Helena” é a primeira frase do livro, numa alusão à primeira mulher, Sonia, sofrendo do mesmo mal e com as mesmas características físicas (em carta a Paulo, ela disse: “Tentei me localizar nela. Fora a artrite, que talvez nem seja a minha, nada encontrei.”). (MELO SOUZA, 2002, p. 560).

Mas é o filho de Lygia Fagundes Telles com Gofredo da Silva Telles Júnior, ou seja: do seu primeiro casamento, o Gofredo Telles Neto, a quem coincidentemente o livro de ficção de Paulo Emílio é dedicado, e de quem ele gostava muito ou “como a um filho”,³⁹ que obviamente lembra o filho adotivo do Professor Alberto, e, de algum modo também, o filho que Polydoro ganhou e perdeu simultaneamente na trágica revelação de Helena. Nas palavras de Helena, falando do Professor:

³⁷ Para um melhor conhecimento da figura ímpar deste mestre (e iniciador no cinema mudo, quando ambos moravam em Paris) de Paulo Emílio, ver a brevíssima e saborosa biografia em forma de artigo “Plínio Sussekind da Rocha” (publicada sob o título “Homenagem a Plínio Sussekind da Rocha” na revista *Discurso* v. 3, n. 3, 1972, p. 5-7) (CALIL; MACHADO, 1986, p. 195-198), onde por uma mera coincidência formal pode-se ler o seguinte: “No seu mecanismo psicológico o pessimismo o levava à acumulação de ideias e estas a um perfeccionismo que o conduzia à esterilidade. Esterilidade em termos, em termos de registro” (CALIL; MACHADO, 1986, p. 196, grifos meus).

³⁸ Curiosamente fui algumas vezes levado a pensar em algumas cenas (de um casal num chalé em Campos do Jordão) do filme *Floradas na serra*, com Cacilda Becker e Jardel Filho, que Paulo Emílio conhecia bem (e cujo cartaz figura na edição minúscula da 2ª edição de seu *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*; ver SALES GOMES, 2001), como podendo também o ter inspirado em “P I: Duas vezes com Helena” (SALES GOMES, 2007a).

³⁹ “As novelas são dedicadas ao filho de Lygia Fagundes Telles e Gofredo da Silva Telles Júnior, Gofredo Neto, a quem Paulo queria *como a um filho*” (MELO SOUZA, 2002, p. 557, grifos meus).

[...] a devoção e o carinho com que inundou a vida de nosso filho e a minha tinha tal volume e força que por si só teria acelerado a transformação do mundo [...]. [...] Eu não saberia descrever a felicidade que essa criança nos trouxe. [...] Desde menino nosso filho foi uma réplica de todas as qualidades de Alberto, acrescidas de uma disponibilidade diante de todos e de tudo que meu pobre marido nunca conheceu. Atingida a adolescência, o feixe de talentos e virtudes se encarnara num belo rapaz. (SALES GOMES, 2007a, p. 29-30, grifos meus).

Enfim (e para concluir este ensaio que se tornou longo e múltiplo), devo admitir que houve nele um deslocamento progressivo do foco dos temas iniciais da comida e bebida em conexão com o erotismo – coincidindo basicamente com o da própria narrativa de “P I: Duas vezes com Helena” –, e deste, por sua vez, com o cinema, enquanto produtor de um imaginário coletivo e, assim também, da chamada “realidade”, tal como representada aqui por uma ficção realista, para o inusitado tema da paternidade, que subordinaria o erotismo, assim como a comida e a bebida a ele associadas, a uma elementar função prática, retirando-lhes a autonomia e enfraquecendo a sua dimensão de prazer. Ora, este movimento duplo e simultâneo dos três temas iniciais em direção a uma multiplicidade mais complexa, incluindo o cinema e a problematização do conceito de “realidade”, e a um tema final, o da paternidade e família, que parece de algum modo destituí-los de sua importância inicial, redimensionando sua evidente dimensão cômica em um conjunto que seria antes trágico (ou, no máximo, tragicômico), é não somente o movimento mesmo da intriga de “P I: Duas vezes com Helena”, mas também o deste meu ensaio que, fazendo jus ao caráter experimental e aberto deste gênero de prosa – mesmo se aqui em registro acadêmico apenas –,⁴⁰ não teve medo de se perder prazerosamente nos detalhes que

⁴⁰ Mesmo que não haja neste meu ensaio – como às vezes nas críticas de cinema de Paulo Emílio para jornal – nenhuma mistura com elementos de crônica autobiográfica (na tradição do “*familiar essay*”) ou de imaginação ficcional explícita, ele não deixa de se inscrever (por seus desvios e aproximações inusitadas visando a revelar diferentemente o seu objeto) numa linhagem de experimentação, sensível no próprio nome “ensaio”, tal como foi apresentada no hoje já célebre “O ensaio e sua prosa” de Max Bense (2018, p. 110-124). Ver também, para uma melhor compreensão teórica deste gênero, os ensaios “É possível definir o ensaio?” de Jean Starobinski (2018, p. 12-26) e “O ensaio literário

constituem, pelo contrário, a sua própria matéria,⁴¹ nem de encontrar no final um outro e surpreendente tema, não anunciado no resumo, que atravessaria o ficcional conjunto triplo⁴² de *Três mulheres de três PPPês*, incluindo a dedicatória, e indiretamente até mesmo a vida do seu autor.⁴³

Para Carlos Augusto Calil e Adilson Mendes (dedicados transmissores da obra escrita de Paulo Emílio), como signo de minha profunda gratidão.

no Brasil” de Alexandre Eulálio (2018, p. 144-201), ambos fazendo parte também da utilíssima coletânea *Doze ensaios sobre o ensaio* (PIRES, 2018).

⁴¹ Como, por exemplo, na breve digressão interpretativa psicanalítica – antecedida por um brevíssimo excuro sobre o *tópos* literário do “não sei quê” – sobre o decisivo fetiche do começo da gengiva superior (entremostrada no riso) de Helena, os quais mobilizam (com um possível ganho simultâneo de prazer e verdade) estes dois iluminadores ensaístas que são respectivamente Augusto Meyer e Sigmund Freud.

⁴² Apesar de haver sugerido rapidamente que este conjunto é não uma coletânea de três contos autônomos, mas um romance de três capítulos (com uma cronologia básica sequencial, referente ao mesmo protagonista narrador em três idades diferentes), contrariando assim a opinião mais corrente e quase estabelecida, eu precisaria de mais tempo e vagar para demonstrar com cuidado esta minha hipótese, que, convocando a delicada questão de uma teoria dos gêneros na modernidade, poderia ampliar ainda mais a perda do foco temático inicial.

⁴³ Eu gostaria de agradecer aqui as leituras e generosas observações críticas dos dois ou duas pareceristas, que me levaram não somente a escrever esta breve conclusão, mas também a alargar sensivelmente a introdução (e incluir, particularmente, a nota de rodapé 5), permitindo um melhor enquadramento e uma maior inteligibilidade ao comentário e às várias citações de “P I: Duas vezes com Helena” (cujos grifos visariam precisamente a ressaltar os temas centrais em questão) que constituem a matéria mesma deste meu ensaio acadêmico, no qual as notas também são uma parte indispensável (pois possibilitam, ainda mais do que os parênteses, uma multiplicação gráfica ou diagramática das sempre presentes conexões possíveis de informação e pensamento).

Referências

- ASSUNÇÃO, T. R. O cômico popular em *Três mulheres de três PPPês*. In: ALMEIDA, T.; XAVIER, N. (org.). *Paulo Emílio: legado crítico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP/ Cinemateca Brasileira, 2017. p. 233-256. (Coleção Cinusp v. 10).
- ASSUNÇÃO, T. R. Relações oblíquas com a pornochanchada em “P III: Duas vezes Ela” de Paulo Emílio Sales Gomes. *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 28, n. 39, p. 177-203, jan.-jun. 2008. DOI: <https://doi.org/10.17851/2359-0076.28.39.177-203>.
- ASSUNÇÃO, T. R. Sátira contra violência urbana em *Três mulheres de três PPPês* de Paulo Emílio. In: LOPES, M. B.; HAROCHE, C. (org.). *O humor contra a violência*. Belo Horizonte: NEHCIT, 2018. p. 107-130.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BARBERY, M. *A morte do gourmet*. Tradução de Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BATAILLE, G. *O erotismo: o proibido e a transgressão*. Tradução de João Benard da Costa. Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- BENSE, M. O ensaio e sua prosa. Tradução de Samuel Titan Jr. In: PIRES, P. R. (org.). *Doze ensaios sobre o ensaio*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2018. p. 110-124.
- CALIL, C. A. Posfácio. In: SALES GOMES, P. E. *Três mulheres de três PPPês*. Organização de C. A. Calil. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 177-197.
- CALIL, C. A.; MACHADO, M. T. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*: Coletânea de textos de Paulo Emílio Salles Gomes. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986.
- CANDIDO, A. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215.
- CARONE, M. A fábula do revés e o revés da fábula. In: SALES GOMES, P. E. *Três mulheres de três PPPês*. Organização de C. A. Calil. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 150-154.

EULÁLIO, A. O ensaio literário no Brasil. In: PIRES, P. R. (org.). *Doze ensaios sobre o ensaio*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2018. p. 144-201.

FREUD, S. O feticismo. In: _____. *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*. Obras psicológicas, v. 3, 1923-1938. Tradução coordenada por Luiz Alberto Haans. Rio de Janeiro: Imago, 2007. p. 161-170.

GILULA, D. Comic Food and Food for Comedy. In: WILKINS, J.; HARVEY, D.; DOBSON, M. (org.). *Food in Antiquity*. Exeter: University of Exeter Press, 1995. p. 386-399.

MELO SOUZA, J. I. *Paulo Emilio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MEYER, A. Não sei quê. In: MEYER, A. *Textos críticos*. Organização de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 109-114.

PASTA, José. Pensamento e ficção em Paulo Emilio. In: SALES GOMES, P. E. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 129-154.

PIRES, P. R. (org.). *Doze ensaios sobre o ensaio*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2018.

PROUST, M. Combray I. In: _____. *No caminho de Swann (Em busca do tempo perdido, v. I)*. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1948. p. 11-47.

REVEL, J.-F. *Un festin en paroles: Histoire littéraire de la sensibilité gastronomique de l'Antiquité à nos jours*. Paris: Éditions Tallandier, 2007.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. Fétichisme. In: _____. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris: Fayard, 1997. p. 300-304.

SALES GOMES, P. E. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SALES GOMES, P. E. P I: Duas vezes com Helena. In: SALES GOMES, P. E. *Três mulheres de três PPPês*. Organização de C. A. Calil. São Paulo: Cosac Naify, 2007a. p. 8-37.

SALES GOMES, P. E. P I: Duas vezes Ela. In: SALES GOMES, P. E. *Três mulheres de três PPPês*. Organização de C. A. Calil. São Paulo: Cosac Naify, 2007c. p. 86-115.

SALES GOMES, P. E. P I: Ermengarda com H. *In: SALES GOMES, P. E. Três mulheres de três PPPês*. Organização de C. A. Calil. São Paulo: Cosac Naify, 2007b. p. 38-85.

SALES GOMES, P. E. *Paulo Emílio, crítica de cinema no Suplemento Literário*. São Paulo: Paz e Terra, 1981a. v. I.

SALES GOMES, P. E. *Paulo Emílio, crítica de cinema no Suplemento Literário*. São Paulo: Paz e Terra, 1981b. v. II.

SCHWARZ, R. Sobre as três mulheres de três PPPês. *In: SALES GOMES, P. E. Três mulheres de três PPPês*. Organização de C. A. Calil. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 124-146.

SICOTTE, G. Le repas dans le roman. *In: _____*. *Le festin lu: Le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans*. Montréal: Liber, 2008. p. 87-106.

SOUZA, C. R. Estar em paz com seu objeto. *In: SALES GOMES, P. E. Jean Vigo*. Tradução de Elisabeth Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. V.

STAROBINSKI, J. É possível definir o ensaio? Tradução de André Telles. *In: PIRES, P. R. (org.). Doze ensaios sobre o ensaio*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2018. p. 12-26.

TAVARES, Z. R. Introdução. *In: SALES GOMES, P. E. Paulo Emílio, Crítica de cinema no Suplemento Literário*. São Paulo: Paz e Terra, 1981. v. I, p. 3-7.

TAVARES, Z. R. O brilho e a graça. *In: SALES GOMES, P. E. Três mulheres de três PPPês*. Organização de C. A. Calil. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 119-120.

TELLES, L. F. Às vezes, novembro. *In: TELLES, L. F.; SALLES GOMES, P. E. Capitu*. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 5-14.

Recebido em: 30 de novembro de 2018.

Aprovado em: 28 de março de 2019.