

# *Três mulheres de três pppês: um quase-romance realista de Paulo Emílio no contexto da ditadura civil-militar brasileira*

## *Três mulheres de três pppês: A “Realistic Novel” by Paulo Emílio in the Context of the Brazilian Civil-military Dictatorship*

**Carolina Serra Azul Guimarães**  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR  
carolinaserrazul@ufmg.br  
<https://orcid.org/0000-0001-8241-8774>

**Resumo:** Este artigo procura discutir se o livro *Três mulheres de três pppês* (1977), escrito pelo célebre crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes, mobiliza questões caras à tradição do romance realista. Ainda que o livro não seja propriamente um romance, uma vez que é composto por três narrativas que se articulam de forma tácita, buscaremos sondar se as divertidas e aparentemente despreziosas histórias conjugais elaboradas por Paulo Emílio durante a ditadura civil-militar deflagrada em 1964 têm potencial de representar seriamente momentos históricos brasileiros. Pretende-se, também, especular se os textos presentes em *Três mulheres de três pppês* empreendem uma investigação estética acerca da realidade do país.

**Palavras-chave:** Paulo Emilio Sales Gomes; prosa brasileira; década de 1970; literatura e ditadura; literatura e cinema.

**Abstract:** This article seeks to discuss whether the book *Três mulheres de três pppês* (1977), written by the famous film critic Paulo Emílio Sales Gomes, mobilizes issues dear to the tradition of the realistic novel. Although the book is not exactly a novel, since it is made up of three narratives that are tacitly articulated, we will try to investigate whether the amusing and apparently unpretentious marital stories written by Paulo Emilio during the civil-military dictatorship that began in 1964 have the potential to seriously represent Brazilian historical moments. We also want to speculate whether



the texts in *Três mulheres de três ppês* undertake an aesthetic investigation into the reality of the country.

**Keywords:** Paulo Emilio Sales Gomes; Brazilian prose; 1970s; literature and dictatorship; literature and cinema.

Em 1977, quando já ocupava uma posição consistente e formativa no debate sobre cinema e cultura no Brasil, Paulo Emílio Sales Gomes publica um conjunto de narrativas: *Três mulheres de três ppês*. Aparentemente distantes das principais preocupações de Paulo Emílio na década de 1970 – cujo cerne reside na militância em favor do cinema nacional – os enredos das três narrativas de *Três mulheres* [...] giram em torno de relações conjugais. Todas são narradas em primeira pessoa por um homem chamado Polydoro, elemento que estabelece um nexo entre as partes do livro de que ainda trataremos. Por ora, vale assinalar que a(s) personagem(ns) Polydoro odeia(m) o próprio nome, a ponto de não poder escutá-lo sendo dito em voz alta por ninguém. Tal idiosincrasia na verdade se revelará elemento importante para o desenrolar da ação nas três narrativas: o Polydoro da última, “Duas vezes Ela”, fecha o volume desferindo um soco no rosto de sua esposa pelo fato de ela, após anos contornando o problema, finalmente pronunciar o nome do marido.

Na boa descrição de Roberto Schwarz, “o plano das três novelas baseia-se na revisão de um acontecimento à luz de uma revelação ulterior que modifica tudo (reprise aliás que está no título das peças: ‘Duas vezes com Helena’, ‘Duas vezes Ela’, ‘Hermengarda com H’)” (1978, p. 145). Essa estrutura fica bastante evidente na primeira narrativa, “Duas vezes com Helena”, em que Polydoro narra o reencontro com a esposa de um antigo mestre. Reencontrando Helena aos cinquenta anos, vinte e cinco anos após ele e a moça terem traído o professor/marido, envolvendo-se amorosamente, Polydoro descobre que fora o próprio professor que encomendara o adultério. Estéril, o mestre desejava que seu melhor aluno engravidasse a própria esposa. Tratava-se, em suma, de um adultério encomendado pelo homem traído – o enganado, portanto, era o amante, Polydoro.

Nas narrativas seguintes, “Hermengarda com H” e “Duas vezes Ela”, a reprise dos acontecimentos aludida por Schwarz transforma-se em várias reprises, em que fica difícil rastrear um núcleo, digamos, verdadeiro dos fatos apresentados. Em “Hermengarda [...]”, Polydoro narra uma guerra (metáfora aludida exaustivamente pelo próprio narrador) com a esposa Hermengarda por afeto e sobretudo por suas posses:

Expulsá-la *manu militari* era contra minha formação, meus sentimentos, meus princípios, meu estilo. Um gesto elegante seria deixar-lhe a casa e me afastar [...] mas sempre recuei: [...] a casa representava um investimento considerável [...] Entregar essa fortaleza seria uma falsa vitória (Gomes, 2015, p. 61-62).

Nessa perigosa queda de braço com o marido, Hermengarda acaba se matando por acidente – inicialmente, ela fingiria o suicídio para chantagear Polydoro emocionalmente. O viúvo passa a ler uma série de diários deixados por Hermengarda, sentindo dificuldade de

rastrear em qual existiriam registros verdadeiros, uma vez que alguns diários foram forjados especialmente para que ele os lesse, outros eram rascunhos dos primeiros etc etc.

Já “Duas vezes ela” divide-se em dois *carnets* escritos por um Polydoro que, já velho, casa-se com uma funcionária de sua firma que poderia ser sua neta. No primeiro *carnet*, ele narra “a fase feliz do matrimônio” e no segundo essa fase é “retomada à luz de sua fase turbulenta” (Schwarz, 1978, p. 145), quando a esposa mais jovem pede o desquite, e para consegui-lo expõe para Polydoro uma intrincada trama a partir da qual ele se descobre traído.

Assim, com enredos intrincados, engraçados e alheios aos temas que Paulo Emílio abordava na composição de sua teoria sobre o cinema, *Três mulheres de três ppês* foi visto por muitos como espécie de escrita pensada apenas para entreter tanto os leitores quanto o próprio autor que elaborava o volume.<sup>1</sup> Essa dimensão de puro divertimento, espécie de momento de suspensão de preocupações graves, que perpassa a leitura de *Três mulheres* é reforçada pelo estilo da escrita nas três narrativas, no qual há algo de *outrancier*, segundo a boa adjetivação de José Pasta (Pasta, 2015, p. 131). Nessa esteira, Schwarz identifica no estilo das narrativas uma “imitação de uma prosa solene, muito paulista”, característica que confere certa atmosfera de “farsa grossa” e “pastiche” (Pasta, 2015, p. 128) ao conjunto.

Por outro lado, certos nexos entre as três narrativas evocam, nas *Três mulheres* [...], a ideia de organicidade nos termos de um romance realista, ou seja, de um romance que visa a apreender e estudar os nexos profundos do funcionamento de uma sociedade: de forma fragmentada e sob um forte tom de pastiche, as narrativas de Paulo Emílio não deixam de acompanhar a trajetória de um indivíduo pertencente à grande burguesia brasileira chamado Polydoro. A partir do trifoliado acompanhamento de tal trajetória, *Três mulheres* [...] sonda, ainda que discretamente, a história brasileira do século XX, em especial as transformações empreendidas no país pela ditadura civil-militar de 1964. Em outras palavras, Paulo Emílio elabora, se não uma epopeia,<sup>2</sup> uma espécie de pornochanchada<sup>3</sup> burguesa cujo foco, talvez embaçado pelo distendido humor da escrita, reside na investigação de uma sociedade em transformação.

Ora, mas a – nada simples – substituição da *epopeia* pela *pornochanchada* não retiraria da narrativa de Paulo Emílio as noções de *robustez* e *representação séria*<sup>4</sup> que gravitam em torno da ideia de realismo? Pensando na tradição de romances brasileiros contemporâneos a *Três mulheres de três ppês*, ou seja, aqueles elaborados entre as décadas de 1960 e 1970, a

<sup>1</sup> No posfácio “Pensamento e ficção em Paulo Emílio”, José Pasta comenta a dimensão de simples divertimento conferida ao livro por parte da crítica na recepção de *Três mulheres* (Pasta, 2015, p. 131).

<sup>2</sup> Em *A teoria do romance* (2000), Georg Lukács recupera uma formulação de Hegel e de seus antecessores de que o romance seria a “epopeia burguesa”, epopeia de uma época em que sujeito e mundo estão cindidos; o romance buscaria, assim, “construir, pela forma, a totalidade oculta da vida”, não sem incorporar à fatura artística “todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica” (p. 55; p. 60).

<sup>3</sup> Foi José Pasta quem identificou uma mobilização tácita da pornochanchada por Paulo Emílio no livro que estamos analisando: “Não há [...] como não se dar conta de que a sexualização que percorre os três relatos [...] vai deixando seu caráter popular e até ingênuo para encaminhar-se a um registro de visos obscenos, até estabelecer-se, na última novela, numa tensão entre o repertório erótico meio popular, risonho mas acafajestado, de cervejaria paulistana, e o registro funesto da analidade agressiva [...] Ora, salvo engano, essa trajetória é bem semelhante à que Paulo Emílio observava na pornochanchada, então objeto de sua atenção” (Pasta, 2015, p. 150).

<sup>4</sup> Penso nas formulações de Lukács, para quem o romance seria a forma da “virilidade madura” (2000, p. 71) e no trabalho de Erich Auerbach, que concebe o realismo moderno como uma forma de representação problemática e séria da realidade (2004).

impressão de que o célebre crítico de cinema lançou-se à escrita ficcional por pura diversão pode ser reforçada, já que a arte brasileira empreendida em torno de 1964 costuma abordar temas graves, como a tortura e a desarticulação de movimentos de resistência promovidas pela ditadura civil-militar então em voga. Valendo-se da mobilização de materiais diversos, como a linguagem jornalística e memorialística, e de estratégias narrativas como a montagem – intensamente utilizadas pelo romance europeu do início do século XX –,<sup>5</sup> o romance das décadas de 1960 e sobretudo de 1970 vai encontrando estratégias para lidar com o passado recente e o presente de horror instaurado no país. Como pensar em *Três mulheres* [...], narrativas aparentemente despretensiosas, nos termos da tradição deste tipo de romance, cujo cerne é a sondagem da sociedade a ele contemporânea?

Acredito que não é inexato dizer que Paulo Emílio procura, por meio da forma *sui generis* de suas narrativas, tratar de questões caras ao desenvolvimento do romance ocidental, inclusive – ou sobretudo – o seu ímpeto de investigar a totalidade social. Para tal, o autor vale-se de métodos de composição afinados ao momento em que escreve, e a matéria histórica inscreve-se em *Três mulheres* [...] de maneira discreta: segundo Schwarz, o “essencial da crítica contemporânea” no livro está “em toques de segundo plano”, como se em um filme as dimensões intelectuais estivessem “a cargo do cenógrafo” (1978, p. 136) – algo que, em obras cinematográficas, não é raro.

Tendo em mente essas questões, ao confrontarmos certos elementos de cada narrativa, veremos que elas estão conectadas, não apenas pelo nome em comum do narrador, mas também porque, por meio de indícios presentes na tessitura narrativa, percebemos que cada uma das três histórias aborda um momento distinto da vida do mesmo Polydoro, homem abastado que vive em uma mansão no Alto de Pinheiros, que sofre de artrite e volta e meia vai tratar-se das dores em Águas de São Pedro. É também por meio de pistas, de detalhes enunciados descompromissadamente pelo narrador, que entendemos que os fatos conjugais da vida de Polydoro abordados nas narrativas compõem um arco histórico que, entre vai-e-vens, passam por momentos decisivos do século XX. Como já indicamos, tal estilhaçamento da narrativa, que esfacela enredos a ponto de desorientar o leitor no que concerne à cronologia e à organicidade de uma obra, não é uma característica apenas de *Três mulheres de três ppês*, pelo contrário: trata-se de procedimento amplamente utilizado por romancistas da década de 1970. Vejamos, por exemplo, o que ocorre em *A festa* (1976), romance de Ivan Ângelo, con-

---

<sup>5</sup> Sobre as estratégias narrativas e materiais diversos mobilizados pelo romance brasileiro do período, ver o estudo de Renato Franco, *Itinerário político do romance pós-64: a festa* (1998). Sobre o intenso uso da montagem, ver o estudo de Edu Otsuka, *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca*, João Gilberto Noll e Chico Buarque (2001), em que o crítico assinala que, apesar da montagem figurar em romances brasileiros do início do século XX, é apenas na década de 1970 que a técnica aparece de maneira, digamos, massiva, provavelmente articulada ao “sentimento generalizado de desencanto e de desorientação” (p. 29-30) engendrado no país pela situação ditatorial. Por fim, vale ressaltar que, a despeito da relevante e célebre posição de Georg Lúkacs em “Narrar ou descrever” (1968), em que o filósofo húngaro argumenta que a falta de organicidade de um romance mitiga a potencialidade de pesquisa estética acerca da totalidade social, críticos como Erich Auerbach evidenciam que, mesmo lançando mão de técnicas de vanguarda, em que avultam elementos ligados à justaposição e fragmentação de eventos narrados, os romancistas europeus do início do XX não deixaram de investigar a sociedade a eles contemporânea. Em *Mimesis* (2004), Auerbach articula técnicas como montagem e representação pluripessoal da consciência ao “violento ritmo de modificações” (p. 496) emergido na Europa sobretudo por conta da primeira guerra, ritmo que impunha aos escritores incontornáveis dificuldades para narrar.

temporâneo a *Três mulheres* [...] e um dos mais radicais no que diz respeito à quebra da organicidade narrativa:

temos uma obra que não pede pesquisa apenas de quem a escreve, mas que demanda do leitor atenção para que os fatos possam ser relacionados, por vezes até mesmo compreendidos. Então, em *A Festa* o leitor, que não tem clareza sobre os fatos, é convidado a pensar à medida que lê e, em muitos momentos, pode se perguntar *o que está acontecendo? ou por que inserir as anotações do escritor nesse ponto da narrativa?* Para utilizar [...] os termos de Adorno, trata-se de uma questão de “distância estética”. Se no romance realista tradicional essa distância era fixa, “agora ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor ora é deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas”, variação que “destrói no leitor a tranquilidade contemplativa”. Em outras palavras, o leitor de *A Festa* tem de se colocar, a todo o momento, em uma posição ativa e esforçada de compreensão de enredos, movimentos do texto e estabelecimento de nexos, posição análoga a do autor (factual) que mobiliza uma gama heterogênea de materiais e de momentos históricos brasileiros para compreender o período em que escreve (Serra Azul Guimarães, 2022, p. 29).

Voltando para o quase-romance de Paulo Emilio (e tentando organizar um pouco o enredo), a espécie de falso adultério operada por Polydoro, Helena e o professor, que abre o livro e a primeira história, ocorre em 1939, ano da deflagração da Segunda Guerra: “O início da Segunda Guerra Mundial apressou minha volta e foi com certa apreensão que compareci ao nosso primeiro encontro em sua residência de casado” (p. 11); a revelação da farsa por Helena ocorre em 1964, ano do golpe civil-militar no Brasil. Na segunda narrativa, em que Polydoro emprega a retórica da guerra para abordar a crise conjugal com Hermengarda, o tempo histórico fica em torno da Era Vargas. Na última, “Duas vezes Ela”, o tempo da narrativa e o tempo da escrita parecem se aproximar sobremaneira: o velho Polydoro narra na década de 1970. A identificação do período histórico em que se passa “Duas vezes Ela” foi feita por Roberto Schwarz:

Sem que o ano esteja mencionado, a atualidade do livro está em torno de 1970: vinte e cinco anos depois do término da segunda grande guerra, quando os cinquenta têm Hitler e Mussolini como referências juvenis, quando os costumes sexuais estão mudados, quando opositores do regime assaltam bancos e quartéis e aparecem nos cartazes dos procurados pela polícia (1978, p. 147).

Em outras palavras, as narrativas de *Três mulheres* podem ser pensadas como um só corpo, espécie de abordagem contemporânea da “totalidade da vida” (para usar novamente o termo de Lúkcacs), articulada à História, de um burguês paulista. José Pasta já notou tal dimensão de romance nessa obra de Paulo Emílio e, percebendo o nexo discreto entre as três partes do texto, caracterizou-o como um “romance em três painéis, ou de romance trifoliado e desmontável, ao mesmo tempo unitário e em dispersão”. Insistindo no aspecto de objeto lúdico que de fato perpassa *Três mulheres*, Pasta conclui que o volume lembra um móvel, cujo eixo comum é a identidade de Polydoro (Pasta, 2015, p. 143-144).

Diante desse conjunto de reflexões, podemos dizer que Paulo Emílio compõe um *quase-romance realista* para tratar de seu período histórico, das relações entre sujeitos – ou melhor dizendo, sobretudo dos sujeitos de uma classe, a de Polydoro – e esse período que, como já assinalamos algumas vezes, é o da ditadura civil-militar brasileira. Como tal matéria

histórica se relaciona *profundamente* com a forma desse quase-romance ou “romance trifoliado”, somente um estudo mais extenso poderia dar conta. Aqui, tentarei formular algumas indicações nesse sentido.

Nas palavras de Paulo Arantes, “o golpe lançaria a última pá de cal sobre o velho dualismo [presente no pensamento crítico sobre o Brasil]: setores modernos e tradicionais não se justapunham como se imaginava, antes formavam um sistema em que se entrelaçavam os respectivos interesses” (1992, p. 35). Isto é, um dos nortes do pensamento moderno brasileiro – a possibilidade da superação do “atraso” por meio da modernização do país –, que assume inclusive dimensão bastante progressista no Brasil pré-golpe de 1964, mostra-se ilusória diante da modernização regressiva operada pela ditadura. Diante da falência do “mito fundacional”<sup>6</sup> da potencialidade progressista da modernização, o pensamento crítico e a arte brasileiros entram em crise. O cinema experimental feito no país, inclusive o cinema novo, objetos de profunda atenção de Paulo Emílio, passam a encenar de forma agressiva o pesadelo do fim das possibilidades de um país mais livre e democrático.<sup>7</sup> O romance, como indicamos, busca maneiras de compreender a cisão no tempo histórico articulando-se profundamente com a não ficção, com a linguagem jornalística e com técnicas fragmentárias de narração. Diante dessa crise generalizada do pensamento brasileiro provocada pela ditadura, Paulo Emilio busca variadas *formas de pensar*. Após o golpe, ele continua produzindo crítica, elabora uma série de roteiros de cinema, inclusive em parceria com Lygia Fagundes Telles, e, como estamos vendo, também se vale da escrita ficcional para refletir sobre e procurar apreender esse novo tempo pós-golpe, sondando a relação de uma elite tão ridícula quanto conservadora com a violência franca empreendida por um estado ditatorial.

Para especificar um pouco, é válido ressaltar que Paulo Emilio volta-se com força para a ficção a partir de 1962, pouco antes do golpe, a partir da escrita de um roteiro de cinema, *Dina do cavalo branco*. Pode-se dizer que tal empreitada está ligada a uma série de fatores que já colocavam em crise as formas de pensar o Brasil a que aludimos, cujo desfecho é o determinante golpe de 1964. Nesse sentido, Victor Vigneron afirma:

Esse momento [início dos anos 1960] era expresso com maldisfarçada frustração por parte do crítico diante da mediocridade do seu campo de atuação, evidenciada pela tímida posição do Estado e da elite política em relação ao problema cinematográfico. O otimismo palmilhante de sua tese *Uma situação colonial?* – publicada meses depois da inauguração de Brasília, momento em que o autor alimentava expectativas em relação à política cinematográfica do recém-eleito Jânio Quadros – não sobreviveria às sucessivas derrotas que começaram a apontar no horizonte antes mesmo do golpe militar de 1964. A escrita de *Dina do cavalo branco* se inscreve, portanto, no contexto do sucesso truncado de seu autor, reconhecido pelo campo, mas impotente para além de suas exíguas fronteiras. Outra face desse estranho ápice foi o diálogo desencontrado com o Cinema Novo. Afinal, o roteiro ocupa um lugar de destaque na relação tumultuada de Salles Gomes e Glauber Rocha, aparecendo num momento de obstrução da centralidade do crítico paulista no interior de um campo atravessado pela emergência de novos atores. Ainda que amparada pelo cinema – trata-se de um roteiro –, Dina marcou um retorno à literatura, de modo a desempenhar um papel significativo na recalibragem do

<sup>6</sup> A expressão é de Paulo Arantes, empregada no ensaio “1964” (2014, p. 326).

<sup>7</sup> A esse respeito, ver o estudo de Ismail Xavier. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal* (2012).

destino de seu autor. Em suma, a liberação da experiência ficcional era possível após a consolidação da carreira e necessária diante de uma nova ameaça de marginalização.// A experiência literária de Salles Gomes seria aprofundada a partir de então. Ao longo dos anos 1960, ele produziu quatro roteiros: *Dina do cavalo branco* (1962), roteiro original, não filmado; *Capitu* (1966; Gomes; Telles, 2008), adaptação de *Dom Casmurro* (1899, Machado de Assis), em parceria com Lygia Fagundes Telles e com colaboração de Paulo César Saraceni, filmado com o título *Capitu* (1968, dir. Paulo César Saraceni); *Em memória de Helena* (1967 [...]), adaptação bastante livre de *Minha vida de menina* (1942, Helena Morley), com colaboração de David Neves, filmado com o título *Memória de Helena* (1969, dir. David Neves); *Amar, verbo intransitivo* (1968-69), adaptação do romance homônimo de Mário de Andrade (1927), não filmado. Nos anos 1970, a produção ficcional de Salles Gomes adquiriu autonomia em relação ao cinema, renunciando à forma roteiro. O lance mais conhecido dessa passagem são as novelas *Três mulheres de três PPPês*, escritas em 1973 e publicadas em 1977 [...]. Outros materiais também foram produzidos nesse momento, entre os quais se destaca um extenso manuscrito inacabado, elaborado entre 1973 e 1976, conhecido hoje pelo título atribuído *Cemitério* [...] (2021, p. 70-71).

Ao refletir sobre tal cenário, como já apontamos brevemente, pode-se pensar que a tônica de pornochanchada que atravessa este quase-romance não é apenas uma estratégia bem-humorada que torna as narrativas engraçadas e ressalta uma suposta função exclusiva de divertir que o livro teria; como comenta José Pasta, ao emprestar da pornochanchada alguns recursos, Paulo Emílio faz alusão à situação de rebaixamento, operada pela ditadura, “das virtualidades civilizatórias que penosamente se haviam acumulado no país, ao longo de dois séculos antecedentes” (Pasta, 2015, p. 151). Na esteira da observação de Pasta, percebe-se também que a atmosfera de pornochanchada em *Três mulheres* [...] colabora para a caracterização da personagem de Polydoro, para a composição de seu *ethos*. Em entrevista para Maria Rita Kehl, Paulo Emílio afirma que, a despeito da superfície publicitária dos filmes caracterizados como *pornochanchada*, havia neles pouca pornografia: tratava-se, antes, quase de comédias “de costumes rurais”. Além disso, para Sales Gomes, a pornochanchada insinuava-se ideologicamente como conservadora e moralista. Ainda assim, o crítico considerava tal gênero nacional mais “revelador” para o público brasileiro do que o cinema americano, já que estaríamos em contato com *as nossas, nacionais* “vulgaridade, grosseria e mesmo a boçalidade” (2014, p. 46-55). Ora, basta ler uma só vez *Três mulheres* [...] para perceber que pseudo-erotismo, moralismo e conservadorismo – tocando inclusive o fascismo – fundamentam as três pontas da vida de Polydoro que o livro aborda.

Tal aspecto conservador da pornochanchada não foi notado apenas por Paulo Emílio; a ideia – contraintuitiva – de que o gênero cinematográfico traria em seu bojo pouca transgressão também é desenvolvida por José Carlos Avellar. Segundo o crítico, a pornochanchada herda certa dicção formulada pelos filmes de Rogério Sganzerla, mas em chave quase oposta. O caminho argumentativo de Avellar se lança sobre as relações entre pornochanchadas e censura, mostrando como, a despeito de um aparente incômodo da censura com tais filmes e de potenciais críticas por parte das pornochanchadas ao Estado, um precisava do outro, isto é: Estado censor e pornochanchada são complementares. Avellar afirma que neste gênero de filme “o que está em jogo é uma relação agressiva, onde um dos parceiros deve obrigatoriamente comer o outro, onde um dos parceiros deve derrotar sexualmente o outro” (2005, p.

348);<sup>8</sup> afirma, ainda, que a pornochanchada era “consentida, estimulada, aceita pelo poder, porque inócua. Porque embora oposição defendia visão de mundo igual à da situação, bem assim como o governo militar desejava que a oposição se comportasse” (2005, p. 349).

Não é preciso ver muitos filmes do tipo para perceber que um dos principais agentes destas relações agressivas a que Avellar alude é justamente o

machão da pornochanchada, herói que trocou a conversa prolixa e em tom de quem fala em praça pública pelo conciso palavrão gritado em voz alta e lido em silêncio e em câmera lenta [...]. Erotismo não existe numa pornochanchada. Pornografia, a rigor, também não. As histórias (e as imagens usadas para contá-las) são feitas só de grosseria. O ato sexual é uma demonstração de força e implica necessariamente num vencedor e num vencido: o experiente conquistador come a virgem, a velha prostituta come o donzelo. Os mais fortes estão no poder. Os jovens devem aprender com eles a se servir da força bruta: o sexo, franca pancadaria, guerra suja, distorção [...]. O que importa é a grosseria da construção da cena. A mulher não é desejável, é feia e desprezível. É comida, devorada, levada para a cama só porque esta parece a melhor forma de menosprezá-la (Avellar, 2005, p. 364-365).

Espécie de protagonista de uma pornochanchada, ao longo das três narrativas Polydoro vai revelando de forma mais ou menos progressiva as *suas* vulgaridade e boçalidade: suas e de sua classe. Schwarz já notou a dimensão de classe, bastante autoritária, que a voz de Polydoro assume em *Três mulheres* [...], apontando que não são poucas as vezes em que o narrador

deixa mal a sua reputação e a de sua classe social. Por exemplo, quando se diz “um defensor da ordem, mas no terreno das ideias, não em funções ativas de alcaquete”; quando menciona a Rússia, “país que me assusta e a respeito do qual falo o menos possível”; quando lembra com orgulho o nome que lhe dava a mulher, de “doutorzão”, em vista de seu calibre; quando se confessa antigo fascista e admirador de Hitler; quando vê na construção de novos hospitais um sinal de decadência da saúde popular; etc (Schwarz, 1978, p. 131).

Para melhor revelar Polydoro, Paulo Emílio mobiliza uma solução da melhor tradição do romance realista brasileiro: ele dá voz para que a própria personagem, em primeira pessoa, desvele aquilo que o discurso em primeiro plano do enredo parece querer encobrir. Isto é, assim como em *Dom Casmurro*, há algo de *armadilha*<sup>9</sup> em *Três mulheres de três pppês*. Como se sabe, não faltaram críticos literários solidários à personagem de Bento Santiago, que era

---

<sup>8</sup> A observação de Avellar me faz pensar na análise que Ana Paula Pacheco faz da personagem Tião Brasil Grande, uma das figuras de *Iracema, uma transamazônica*, dirigido por Jorge Bodansky e Orlando Senna, lançado em 1975. Embora o longa-metragem não seja uma pornochanchada, mas um filme experimental que combina documentário e ficção, acredito que o comentário da crítica sobre a personagem interpretada por Paulo César Pereio pode dizer algo sobre os “machões de pornochanchada”, para usar um termo de Avellar. Sobre o gesto de Tião Brasil Grande – em que, acrescento, há muito do boçal –, Pacheco comenta: “A atitude que mescla malemolência, desconsideração, preguiça, disponibilidade sexual e dominação – tudo temperado com a violência daquele que não mexe um dedo, ou melhor, goza vendo o outro dar duro – traduz, para dizer com todas as letras, a disposição para ‘foder’ o outro” (2016, p. 108).

<sup>9</sup> Roberto Schwarz abre seu estudo sobre *Dom Casmurro* verificando que o romance machadiano “tem algo de armadilha” (1997, p. 9).

interpretado como uma “alma boa e cândida”; já Capitu traria “o engano e a perfídia nos olhos cheios de sedução”.<sup>10</sup> Foram necessários sessenta anos para que uma crítica literária, Helen Caldwell, questionasse o ponto de vista do narrador desse célebre romance machadiano. Em 1960, ela publica *The Brazilian Othello of Machado de Assis* por uma editora universitária norte-americana. O argumento central de Caldwell é o de que a personagem Bentinho, cujo apelido de velhice nomeia o romance, tece uma narrativa para culpar a esposa de um adultério que, na verdade, não ocorreu. Perseguindo relações entre o romance machadiano e a obra de Shakespeare, a crítica verifica que há em Bento Santiago elementos de Otelo e de Iago, e que o narrador em primeira pessoa de *Dom Casmurro* imputa a Capitu e a Escobar, seu melhor amigo, elementos que se encontram nele, Bento: o apego excessivo ao dinheiro, o hábito de dizer meias-verdades, o interesse por pessoas fora do casamento (Caldwell, 2021, p. 37-42).

Caldwell afirma, ainda, que três gerações (com destaque para os críticos literários) não perceberam as artimanhas do narrador e assumem o seu ponto de vista, julgando Capitu culpada. A ensaísta afirma, então, que “reabrirá o caso”, e evidencia por meio da análise do romance que o seu narrador busca limpar tanto sua consciência quanto sua imagem pública ao escrever uma narrativa em que ciúme desvairado e inveja da própria esposa e do melhor amigo, os quais levam ao esfacelamento de uma promissora história de amor, figuram como fatos objetivos: em outras palavras, a personagem Bento Santiago, que escreve o romance que lemos, o faz com a finalidade de construir para si a imagem de um homem cândido enganado por dois pérfidos.

O impacto da leitura original realizada por Helen Caldwell não se fará sentir apenas mais tarde, quando críticos como Silviano Santiago (2019) e Roberto Schwarz (1997) recuperaram suas descobertas para reavaliar, cada um a seu modo, o discurso do narrador de *Dom Casmurro*. Já em 1968 – oito anos após o lançamento do estudo de Caldwell – um crítico como Antonio Candido faz menção às descobertas da crítica; além de estabelecer um panorama acerca da fortuna crítica sobre Machado de Assis até o momento em que escreve seu artigo, Candido acrescenta que

a obra de Machado se articula, muito mais do que poderia parecer à primeira vista, com os conceitos de alienação e decorrente reificação da personalidade, dominantes no pensamento e na crítica marxista de nossos dias e já ilustrados por grandes realistas, homens tão diferentes dele quanto Balzac e Zola (Candido, 2004, p. 29).

Trazemos essas breves menções à fortuna crítica de Machado de Assis para apontar que, no momento em que Paulo Emilio passa a escrever de maneira sistemática textos ficcionais, inclusive o quase-romance de que estamos tratando, a obra de Machado de Assis passava por um importante momento de inflexão no campo dos estudos literários, de modo a intensificar a noção de que Machado foi um autor interessado em tecer críticas à sociedade em seus romances – inclusive, como mostra Caldwell, por meio da configuração de um abastado narrador manipulador, cujo discurso deve ser colocado em causa pelo leitor.

Dessa forma, é curioso pensar que Polydoro, sendo tão “marido, proprietário e detentor da palavra” (Schwarz, 1997, p. 12) quanto o Casmurro, também tenha sido visto como “variações de machos tolos, vítimas preferidas de mulheres astutas, quando não pérfidas,

<sup>10</sup> Nesse caso, as formulações sobre Bentinho e Capitu são de Alfredo Pujol (2007, p. 209).

que os manipulam segundo projetos variados de poder”.<sup>11</sup> Mesmo depois de Machado de Assis, revela-se a necessidade de colocar a nu a dimensão de armadilha montada por Paulo Emílio: ele dá voz para um representante – em cacos, em três – da alta burguesia paulista para que ele melhor se revele, bem como seu colaboracionismo, sobretudo ideológico, com a ditadura civil-militar. Como não poderia deixar de ser, ao lado da dominação de classe que salta da prosa bem elaborada de Polydoro, aparece uma abjeta misoginia, mais descarada e talvez mais violenta que a do Casmurro.

Como comentamos, as histórias que Polydoro narra compreendem um arco histórico que vai de 1939, na primeira narrativa, até o fim dos anos 1970, momento da narração na última. Pensando nesse arco, é curioso como a cada narrativa intensificam-se a misoginia, o moralismo e a truculência como padrão do narrador. De par com essa revelação algo progressiva da personalidade da personagem está a relação de Polydoro com a realidade objetiva, que se insinua de maneira discreta no livro. Porém, pelas esparsas indicações, conseguimos saber que Polydoro era fascista na juventude:

Meu amor desinteressado pela cultura estava sendo desalojado pelo interesse político [...] minha inclinação era pelo fascismo, movimento pelo qual o Professor Alberto manifestava desprezo [...] Se nas conversas apareciam os nomes de Hitler e Mussolini, provocados por mim, ele abanava a cabeça e desviava o rumo [...] logo me desarmou com um sorriso explicando que em política, um liberalão como ele tolerava tudo, até um fascista, é verdade que apenas um: eu (Gomes, 2015, p. 10-11).

Na narrativa “Hermengarda com H”, a segunda do volume, o maduro Polydoro parece alheio à política a ele contemporânea, fazendo da literatura sobre a guerra sua fruição intelectual. No entanto, é com incômodo que a personagem vê certas leis “imorais” de Getúlio Vargas, que, inclusive, impedem-no de se separar de Hermengarda sem que ela leve alguns de seus bens: “A legislação protetora da concubina, uma das iniciativas imorais de Getúlio Vargas, exigia a coabitação contínua” (Gomes, 2015, p. 111).

Na última narrativa, “Duas vezes Ela”, Paulo Emilio combina com intensidade e maestria recursos da pornochanchada e do romance machadiano. Nesta última narrativa, a voz de Polydoro é contemporânea à da escrita de Paulo Emílio: a década de 1970, vigência da ditadura civil-militar brasileira. Não por acaso, a condição de *boçal* do narrador Polydoro é escancarada nos *carnets* que escreve sobre a esposa de quem sequer sabe o nome, lembrando-se apenas de seu apelido, *Ela*. Se na narrativa em que aborda a relação com Hermengarda Polydoro utiliza imagens da guerra como metáfora para suas brigas conjugais, em “Duas vezes Ela” o casamento é tratado de forma mais objetiva, nos termos claros de um negócio: “Ela e eu estávamos na situação dos comerciantes que ao entabular um negócio ficam ganhando tempo, cada um à espera de que o outro formule a primeira proposta” (Gomes, 2015, p. 112). À medida que a narrativa avança, torna-se mais claro que Polydoro não distingue a esposa, que podia ser sua neta, da empregada que trabalhava na sua firma, onde Polydoro a conheceu quando ela tinha dezesseis anos.

---

<sup>11</sup> Os termos são de Carlos Augusto Calil na orelha da edição mais recente de *Três mulheres de três ppês* (Gomes, 2015).

Depois que Ela pede o desquite, revelando para Polydoro que ele havia sido traído, o velho marido zomba da moça e de sua história. Após anos bajulando o marido-patrão e aguardando o momento certo para o desquite, Ela não suporta a zombaria de Polydoro, e finalmente se insurge, proferindo inclusive o nome proibido: “Paul Dior, eu quero que você e sua boa educação vão para a puta que o pariu! Vá tomar no cu, doutor Polydoro!” (Gomes, 2015, p. 127). O resultado é que Polydoro, diante de tamanha ousadia da esposa-empregada, dá um murro em seu rosto que lhe arranca sangue da boca. A esta altura, o leitor já não se surpreende quando Polydoro apresenta sua agressão como uma reação, e se vitimiza: “e o resto adivinhei: estabelecimento do corpo de delito no Instituto Médico Legal, desquite litigioso, vitória completa, a família se divertindo e eu com menos da metade da minha fortuna” (p. 128).

Após colocar-se como “macho tolo” mais uma vez enganado por uma “mulher perversa” (“as mulheres da minha vida foram todas mais inteligentes do que eu”, afirma o velho na página 126), com o uso de algumas imagens Polydoro revela a relação que, desde o início do relacionamento, estabeleceu com Ela: o velho patrão fez da ex-funcionária, agora esposa, um “supermordomo da minha corte de serviçais” e, esfriado o momento de auge do casamento, Polydoro passou a tratá-la “como um empregado antigo cuja dispensa as leis trabalhistas atrapalham” (Gomes, 2015, p. 128). Assim como em “Hermengarda com H”, mas de forma ainda mais clara, vemos que é por meio da reflexão sobre sua vida pessoal que Polydoro revela suas posições políticas, públicas: demonstra ressentimento em relação às leis que protegem direitos das mulheres quando percebe que não pode simplesmente descartar as esposas quando elas não o agradam; é nesse sentido que expõe seu incômodo com Vargas, como vimos. Em “Duas vezes Ela”, o velho Polydoro demonstra duplo ressentimento, o do misógino e o do patrão, que têm seus poderes de mando limitados por leis que asseguram certos direitos básicos. (Certamente o velho Polydoro seria um narrador feliz em 2024, quando o discurso da “modernização” ou “flexibilização” das leis trabalhistas facilita o descarte de trabalhadores sem que patrões e empresários sejam atrapalhados).<sup>12</sup>

Também é curioso notar que em “Duas vezes Ela”, ao ouvir a narrativa da esposa, Polydoro assume o ponto de vista da polícia, colocando-se no lugar daquele que escuta uma *confissão*:

Era a primeira vez que ouvia uma confissão tão espontânea [...] Essa experiência deve ser trivial aos padres, analistas e uns poucos policiais estrangeiros, não acredito que os brasileiros consigam confissões assim. Quando não tocam nos confessos potenciais, por definição inconfidentes, só ouvem mentiras. Se usam outros métodos, as verdades que arrancaram a alicate, juntamente com as unhas do interlocutor, são apenas frangalhos de verdade que pertencem a um corpo e a um espírito amortecidos (Gomes, 2015, p. 122).

Certo é que Polydoro se diferencia da “ralé” policial brasileira, identificando-se à polícia estrangeira, entre padres e analistas. Porém, mostra conhecimento de algo que, àquela altura, alguns da elite brasileira insistiam em desconhecer: a prática generalizada da tortura como método repressivo da polícia brasileira. Pela primeira vez em *Três mulheres de três ppês*,

---

<sup>12</sup> Nesse sentido, ver os estudos de Ludmila Abílio e de Ricardo Antunes, respectivamente: *Sem maquiagem: o trabalho de um milhão de revendedoras de cosméticos* (2014) e *O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital* (2020).

que abrange em seu arco duas ditaduras – a do Estado Novo e a de 1964 –, Polydoro demonstra conhecer os métodos de tortura operados pelo Estado. No entanto, afirma que durante o período em que escreve seus *carneiros* sobre Ela – a década de 1970 – metade de seu patrimônio “era uma fortuna depois da subida em flecha das ações da Petrobras que comprei tremendo de medo pois corria que era coisa de comunista” (Gomes, 2015, p. 124). Por sua própria voz, temos Polydoro desnudo: um abastado membro da burguesia paulista que conhece as práticas terroristas do Estado, não obstante beneficia-se de suas políticas econômicas. Desse modo, não é mais com surpresa que o leitor observa o soco que o doutor Polydoro dá em sua esposa – um beneficiário da ditadura transforma-se ele mesmo, no ambiente privado, em um agressor.

Rememorando quase nostálgicamente o soco, Polydoro afirma que “minha única desculpa é que agi em legítima defesa contra o chagal raivoso que saltara não de sua boca, mas das profundezas do inferno de minha infância, para de novo me torturar” (Gomes, 2015, p. 128).

Ao pronunciar o nome insuportável aos ouvidos do marido, e ao insultá-lo, Ela desrecalca o “chagal raivoso” da subjetividade de Polydoro: de par com o trauma de infância, que o faz odiar o nome próprio, das profundezas do acionista da Petrobrás salta o chagal fascista de sua juventude: como dissemos, não é arbitrário que Polydoro revele sua face mais autoritária na velhice, quando narra durante a ditadura militar. Em “Cultura e política, 1964-1969”, Roberto Schwarz mostra como o golpe de 1964 provoca a regressão do debate público no Brasil, marcado por discussões progressistas durante o governo de João Goulart:

o golpe apresentou-se como uma gigantesca volta do que a modernização havia relegado; a revanche da província, dos pequenos proprietários, dos ratos de missa [...] Para conceber o tamanho desta regressão, lembre-se que no tempo de Goulart o debate público estivera centrado em reforma agrária, imperialismo, salário mínimo ou voto do analfabeto [...] Por confuso e turvado que fosse, referia-se a questões reais [...] Depois de 64 o quadro é outro. Ressurgem as velhas fórmulas rituais, anteriores ao populismo, em que os setores marginalizados e mais antiquados da burguesia escondem a sua falta de contato com o que se passa no mundo: a célula da nação é a família, o Brasil é altivo, nossas tradições cristãs [...] (Schwarz, 1992, p. 71).

Schwarz afirma que, inicialmente, o governo militar procurou apresentar-se como uma gestão tecnicista, deixando em segundo plano o viés ideológico de sua base, uma vez que suas formas de administrar a sociedade vão ao encontro do acúmulo de capital em contexto global, notadamente alinhadas com os interesses norte-americanos; trata-se, pois, de um governo moderno. Porém, diante do adensamento do pensamento e sobretudo da práxis à esquerda no final da década de 1960, os militares valem-se da ideologia (ao lado da violência franca) como estratégia para deter a disseminação de formas de resistência contra a ditadura. Deste modo, mais uma vez, o Brasil repõe uma combinação cara à história do país:

O que se repete nestas idas e vindas é a combinação, em momentos de crise, do moderno e do antigo: mais precisamente, das manifestações mais avançadas da integração imperialista internacional e da ideologia burguesa mais antiga e obsoleta – centrada no indivíduo, na unidade familiar e em suas tradições [...] o golpe de 64 – um dos momentos cruciais da guerra fria – firmou-se pela derrota deste movimento [fase Goulart], através da mobilização e confirmação, entre outras,

das formas tradicionais e localistas de poder. Assim a integração imperialista, que em seguida modernizou para os seus propósitos a economia do país, revive e tonifica a parte do arcaísmo ideológico de que necessita para sua estabilidade (1992, p. 73-74).

Sendo assim, a ditadura civil-militar brasileira despertou velhos chacais, e certamente alimentou novos, fazendo com que a disseminação de um ideário de extrema direita vigrasse no país para refrear a orientação progressista do processo histórico pré-1964. Não seria exagero dizer que hoje, mais de quarenta anos depois da publicação de *Três mulheres de três pppês*, ainda estamos enfrentando as consequências desse sombrio desrecalque.

## Referências

- ABÍLIO, Ludmila. *Sem maquiagem: o trabalho de um milhão de revendedoras de cosméticos*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ANTUNES, Ricardo. *O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital*. São Paulo: Boitempo, 2020.
- ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- AVELLAR, José Carlos. A teoria da relatividade. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano / Senac Rio, 2005. p. 337-373.
- CALDWELL, Helen. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê editorial, 2021.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: a festa*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. *Três mulheres de três pppês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.
- LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. Tradução de Giseh Vianna Konder. In: *Ensaio sobre literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 47-99.
- KEHL, Maria Rita. Ela (a pornochanchada) dá o que elas gostam? entrevista com Paulo Emilio Sales Gomes. In: MENDES, Adilson (org). *Encontros: Paulo Emilio Sales Gomes*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2014.

OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin, 2001.

PACHECO, Ana Paula. *Iracema, uma transa amazônica – road movie de um país interrompido*. *Peixe elétrico*, n. 5, e-galáxia, 2016, p. 85-108.

PASTA, José. Pensamento e ficção em Paulo Emílio. In: COMES, Paulo Emilio Sales. *Três mulheres de três pppês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 129-154.

PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis: curso literário em sete conferências na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo*. Rio de Janeiro; São Paulo: Academia Brasileira de Letras; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Recife: Cepe, 2019.

SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política de 1964-1969”, “Sobre as *Três mulheres de três pppês*”. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

SERRA AZUL GUIMARÃES, Carolina. *A festa, A queda: romance e cinema no Brasil dos anos 1970*. Orientadora: Ana Paula Pacheco. 184 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2022. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-03102022-155812/publico/2022\\_CarolinaSerraAzulGuimaraes\\_VOrig.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-03102022-155812/publico/2022_CarolinaSerraAzulGuimaraes_VOrig.pdf). Acesso em: 01 ago. 2024.

VIGNERON, Victor Santos. Do dois ao três, ou A reprodução da burrice paulista. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 80, p. 68-87, dez. 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/VpLVg96GHSLnNF8WvSjjY7N/abstract/?lang=pt#>. Acesso em: 09 jul. 2024.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.