

RESENHA: ERA UMA VEZ EM 1934 – MILTON OHATA

Cemitério – Paulo Emilio Sales Gomes
Organização de Carlos Augusto Calil
Cosac Naify, 2007, 150 pp.

Quando estreou na literatura com *Três mulheres de três PPPês*, em 1977, o crítico Paulo Emilio Sales Gomes era um nome mais que consolidado na área de cinema, dentro e fora do Brasil. As três novelinhas surpreenderam até mesmo seus amigos mais chegados, como foi o caso de Antonio Candido, que algum tempo depois saudou a “modernidade serena e corrosiva” do livro, vertida “numa prosa quase clássica, translúcida e irônica, com certa libertinagem de tom que faz pensar em ficcionistas franceses do século XVIII”. Para ele, no momento em que a literatura brasileira atingia uma boa média em qualidade técnica, fazendo surgir dúvidas “sobre os limites da inovação que vai se tornando rotineira e resiste menos ao tempo”, o melhor parecia vir de autores de fora do meio, que estrearam tardiamente com uma segurança artística extraordinária, como o próprio Paulo Emilio, o Pedro Nava das *Memórias* e o Darcy Ribeiro de *Matra*.¹ Na ocasião, outro crítico notou – num longo ensaio analítico – que se tratava simplesmente da nossa melhor prosa desde Guimarães Rosa, “por força da

coerência de seu trabalho artístico”.² Paulo Emilio não chegou a ver essas primeiras recepções do livro pois faleceu precocemente alguns meses após a sua publicação, deixando uma obra fundamental de crítica só reunida postumamente pelos seus discípulos, sem falar no muito que ainda estava por conceber e redigir. Agora se vê que *Três Mulheres de três PPPês* não era uma experimentação avulsa e que a vertente literária estava ganhando um espaço maior nos planos futuros de Paulo Emilio.³

Cemitério une a ficção à memória política e estava em elaboração quando foi interrompido pela morte do autor. Passados trinta anos, o caderno manuscrito foi reencontrado pela família e, após um cuidadoso estabelecimento de texto realizado por Carlos Augusto Calil, vem à luz acompanhado de *Destinos*, peça teatral de juventude, escrita e encenada durante a prisão de Paulo Emilio na esteira da repressão ao levante da Aliança Nacional Libertadora em 1935. A rigor, um rascunho interrompido e um texto de circunstância escrito aos vinte anos seriam apenas documentos de interesse limitado aos biógrafos. Não é possível tratá-los como obras elaboradas, muito embora em *Cemitério* aqui e ali saltem os temas, preocupações e obsessões de toda uma fecunda vida inte-

lectual, como adiante tentarei mostrar. Lidos em conjunto, no entanto, creio que formam uma unidade problemática verdadeiramente moderna, tensionada entre o esquematismo do teatro político que respondia à conjuntura dos anos 1930 e as dúvidas que dão o tom do manuscrito esboçado quarenta anos depois, vividas sob novo regime de exceção. A clareza dos anos de militância juvenil, num contexto de crise do capitalismo e ascensão do regime soviético, cede lugar à meditação angustiada de um socialista democrático, agora às voltas com a reafirmação da hegemonia capitalista na América Latina, sob a roupagem de ditaduras militares que mais uma vez espalharam o terror pelo continente.

Embora guardando uma relação estreita por intermédio da matéria de que tratam, entre *Cemitério e Destinos* é nítido o trabalho do tempo, com a vivência oposicionista de duas ditaduras, o próprio amadurecimento intelectual e o que Paulo Emilio chamava “a revelação crucial do século – o apocalipse stalinista – que ferreteou tantas gerações [...] de uma forma que a mesquinha conservadora nunca compreenderá”. O trecho citado está numa evocação de um antigo companheiro de lutas morto em 1973, Arnaldo Pedrosa d’Horta, líder da Juventude Comunista no início dos anos 1930 e que posteriormente, diante das notícias dos processos de Mos-

cou, também rompeu com o partido para seguir a trajetória independente da esquerda democrática.⁴ Intelectualmente esclarecido e no entanto politicamente limitado frente ao crescimento do PC, é justamente este ponto de vista, de esquerda mas não-alinhado, que salvo engano confere um estatuto superior a obras como, por exemplo, a de Drummond entre *Sentimento do Mundo* (1940) e *Claro Enigma* (1951), ou como a crítica de rodapé praticada na mesma época por Antonio Candido, para não falar em *Formação da Literatura Brasileira* (1959), muito superior em concepção ao nacionalismo estrito pregado pelo PC. Nos anos 1960, quando a massa de trabalhadores criada pela industrialização foi mobilizada para um salto adiante em política, a estratégia do PC – forte em nacionalismo e antiimperialismo e fraca em confronto de classes – revelou suas limitações e nos fez acordar para o presente que ainda hoje vivemos.⁵ No entanto, a despeito das desautorizações da história, o horizonte democrático que durante anos guiou os passos da esquerda no Brasil de fato existiu e se materializou em larga escala na literatura, nas artes, no teatro, no cinema e na música. Para ficar apenas no romance, o exemplo mais conhecido e popular é a obra de Jorge Amado. A partir dos anos 1930, “a força do romance moderno foi ter entrevisto na massa, não *assunto*, mas realidade criadora. Os escritores apren-

deram, no sentido pleno, com os trabalhadores de engenho, os estivadores, os plantadores de cacau, os operários de fábrica. Através dos livros, toda essa massa anônima *criou*, de certo modo, transfundindo o seu vigor e a sua poesia na literatura europeizada da burguesia”.⁶ Embora limpa de oficialismo partidário e de pitoresco, muito dessa empatia com os “de baixo” move a prosa de *Cemitério*.

Cemitério é um livro dentro de um livro. Nos anos de chumbo pós-1964, o funcionário faz-tudo de uma editora medíocre inadvertidamente indica para publicação um original assinado por um certo J. de Costas. Para o editor, seria mais um sucesso fácil de um público que já acolhera bem a sublitteratura de *O Drácula de Vila Clementino*, *O novo Nero* e *O defunto assassino*, títulos que, na mesma época em que *Cemitério* era rascunhado [1973], evocam certo universo do cinema B nacional que provocava a imaginação de Paulo Emilio.⁷ Mas desta vez não se tratava de livros populares pois, uma vez na praça, *Cemitério* provoca a reação ofendida da sociedade paulista tradicional, que vê como objeto de crítica algumas de suas mais caras personalidades políticas. Um cortejo de fantasmas, mortos-vivos e próceres do autoritarismo, estes vivíssimos, toma a cena, ressurgido da derrota paulista na revolução de 1932 e reavivado pelo Golpe de 1964. Os protestos chegam à imprensa

alinhada com a ditadura e, é claro, pegam de surpresa a pequena editora. Sob pressão, o narrador busca justificar-se com um senso instintivo dos interesses das classes populares mobilizadas pela Era Vargas. “Que cemitério é esse, por que cemitério se parte de sua gente está viva, gente em geral desconhecida por mim, mas às vezes conhecida? Tem os que andam escrevendo para os jornais, mandando cartas ou aparecendo na editora para discutir, protestar, como se não bastasse a gritaria dos filhos e netos dos mortos, além dos filhos-da-puta que não têm ninguém nesse cemitério mas querem, como dizem, desagrar São Paulo: são os que mais berram” (p.7) Tem a palavra um modo próprio de experiência da vida política brasileira, raras vezes formulado porque protopolítico e cifra de uma condição de infra-cidadania mantida à força ou quase sempre abandonada. “Umás duas vezes por ano, às vezes menos, recebo uma leve brisa no quintal cimentado da casa de minha mulher. Claudina e Rosália lavam roupa, inclusive a minha, ou na cozinha ao lado preparam uma sopa de que gosto. Elas cantam música do rádio mas sem estardalhaço e eu olho para o cimento e para a roupa estendida no varal. Nessas ocasiões eu tive uma vez a impressão de ter visto o povo, mas não tinha certeza porque a distração foi interrompida na hora mesma em que ele ia falar” (p. 28). A narrativa errática

em primeira pessoa – mais do que empréstimo das técnicas do *stream of consciousness* – cai sob medida para expressar as indecisões de um baiano de meia-cultura nascido em Feira de Santana, que migrou há vários anos para São Paulo. Embora tenha o coração à esquerda, creio que algo de seu tom pode ser encontrado, com mais ambigüidade ou violência interiorizada, na fala de Riobaldo ou na de Sargento Getúlio.

No entanto, esse ponto de vista também acolhe outras vozes. Mais precisamente, a composição solta do manuscrito, interrompido em processo de elaboração, faz surgir outros narradores e, a certa altura, o próprio Paulo Emilio Sales Gomes toma as rédeas da narrativa e conta sua vivência dos episódios em torno da chamada Batalha da Sé (1934), onde confrontaram-se a esquerda, os integralistas e a polícia, e em que tombou morto Décio Pinto de Oliveira, amigo que iniciara o autor na militância política. São os trechos emocionalmente mais significativos para Paulo Emilio e, talvez por isso, os mais literariamente trabalhados do livro. Sem favor nenhum, o leitor poderá sentir neles a atmosfera da grande arte. Noutras passagens menos elaboradas, pode-se identificar certas preocupações que desde sempre delinearão o perfil intelectual do autor, como por exemplo, a afinidade entre revolução, cinema e amor, campos em que “a apre-

ensão de conhecimentos, para agir e julgar, se processa num esquema dialético anárquico que torna rapidamente irrisórios o planejamento e as intenções. [...] O curioso é que somos condenados a possuí-los mas obrigados a esquecê-los diante dos fatos novos, o que quer dizer todos os casos da espécie. Diante de uma convulsão social, de um filme ou de uma paixão, as únicas armas válidas para a ação ou o conhecimento são aquelas que nos são fornecidas pela conjuntura, isto é, as que inventamos”.⁸ Talvez por isso a presença de amores vividos ou platonicos de importância apenas presentida na lógica narrativa de *Cemitério*, em trechos memorialísticos onde surgem a prostituta baiana Doya – uma personagem real que poderia muito bem viver em *Mar Morto* ou em qualquer outro romance de Jorge Amado passado na beira do cais em Salvador – ou Patrícia Galvão, a Pagu, encarcerada no mesmo presídio Maria Zélia onde Paulo Emilio passou vários meses em 1936.

Tão diferente na forma e no tom em relação a *Três mulheres de três PPPês*, *Cemitério* parece indicar que o autor tinha um plano de obra em que, a cada livro, a matéria do melhor romance realista seria explorada em minúcia. Se os narradores de *Três mulheres*, em linha com a tradição machadiana, podem ser vistos como atualizações de Brás Cubas e Bentinho, expondo o ridículo dos interesses da

classe dominante sobretudo paulista, *Cemitério* não deixa de criticá-la, mas traz ao primeiro plano uma voz situada no andar de baixo – inarticulada e hesitante mas desejosa de se exprimir, como a de tantos populares brasileiros. O narrador, aliás, já estivera preso com Paulo Emílio em 1936 e agora o reencontra para tentar entender o rebo causado por *Cemitério*. A certa altura, diz ao caderno em que anota o que está vivendo para tentar pôr alguma ordem na cabeça: “Tem você, tenho eu, o *Cemitério* e agora Paulo. Juntos e mais aqueles que também pensam, agem ou escrevem, será menos penosa a procura de São Paulo e do povo, todos dizendo cada um, uns retomando quando os outros cansam, como fizemos o buraco de dez metros no Paraíso e fomos embora na quarta-feira de cinzas de 1937. Seja bem vindo, Paulo, este caderno é seu, considere-se na sua vida” (pp. 33-4).

Nesse sentido, a revisão lúcida do stalinismo empresta força a um salto de concepção literária entre *Destinos* e *Cemitério*. Na peça, os operários parecem títeres, enquanto a voz narrativa do romance é viva, inquieta e real, mesmo em suas ilusões quanto a uma possível aliança de classes. Num plano mais específico, a concepção de *Destinos*, um drama de tom moral entre dois irmãos vindos da burguesia agrária, de posições politicamente opostas, expressa uma situação que ainda hoje predomina no teatro político brasileiro – confinado

no espaço social da consciência culpada de franjas da classe média. “O ângulo é o único que Paulo Emílio conhecia: o da burguesia. O debate não se desenvolvia entre ela e o operariado, como no marxismo estrito, mas dentro dela mesma, entre a sua parte ainda sã e aquela que se deteriorava inclusive sexualmente”. Assim, como bem nota Décio de Almeida Prado, *Destinos* é parecida com *O rei da vela* (1937), de Oswald de Andrade, nessa época uma espécie de tutor intelectual de Paulo Emílio.⁹ Entretanto, a diferença de qualidade entre as duas peças não deixa de apontar para um problema de fundo que nos leva de volta a *Cemitério*: qual o poder de articulação das camadas pobres da população brasileira? Pergunta que passou a ter lastro real a partir do momento em que a Revolução de 1930 quebra a política oligárquica e parcelas radicalizadas da classe média tendem a uma aliança de classe com os de baixo. Aliança que poderia ter, mais ou menos, um ingrediente de nosso velho paternalismo. O golpe de 1964 interrompe esse processo.

De um modo que não haveria por ora como precisar, em sua crítica à política da oligarquia paulista *Cemitério* toca o nervo do que Francisco de Oliveira chamou de “hegemonia inacabada”, em que a questão regional – como para todos os furtadianos – é uma questão antes de tudo nacional. Como carro-chefe da industrialização, São Paulo tinha condições po-

líticas para construir uma hegemonia nacional que integrasse as demais regiões no processo de desenvolvimento econômico. Mas renunciou a isso, perpetuando a fratura econômica brasileira, justamente porque uma hegemonia desse tipo *não se faz somente através do mercado*. A falta de jeito de São Paulo com o Brasil é quase absoluta. Como diz o narrador de *Cemitério*: “Os paulistas pensam que o Brasil inteiro tem obrigação de saber o que fazem” (p. 21). Na verdade, e ainda seguindo os passos de Francisco de Oliveira, tratou-se de perpetuar o atraso através de formas rebaixadas de progresso concentradas em São Paulo, escolha que deixou fundas conseqüências. “A hegemonia inacabada criou um monstro, que foi, durante muito tempo, uma aliança de interesses entre a burguesia industrial e oligarquias agrárias retrógradas. O famoso mistério do país que se industrializava sob a batuta de dois partidos de base rural – PSD e UDN – é esclarecido quando pensado de outra forma: tratou-se da aliança entre a burguesia industrial e poderosas e reacionárias oligarquias rurais, latifundiários para sermos mais precisos. Esse monstro deixou intacta a questão agrária, irresoluta a questão do mercado de trabalho no campo, com o que reiterava a própria questão agrária e, por extensão, também sem resolução a questão negra no coração da própria industrialização. [...] Uma hegemonia inacabada signi-

ficou, do ponto de vista dos direitos sociais, pesada herança. Tal como na história de países cuja unidade também foi realizada autoritariamente – a Alemanha é o exemplo mais notável –, a ausência de hegemonia torna a burguesia tão irresponsável politicamente que o próprio autoritarismo é levado a corrigir sua irrefreável volúpia dilapidadora.”¹⁰ Essa irresponsabilidade política tem um passado glorioso num país que durante 400 anos foi escravocrata e recebeu o maior contingente de africanos na história do tráfico negreiro – como nos mostrou Roberto Schwarz, está na raiz da posição de narradores machadianos como Brás Cubas e Bentinho e também nos Polydoros de *Três mulheres de três PPPês*. A despeito da vivacidade doída e desamparada de seu narrador, *Cemitério* não aponta para um contracampo popular articulado diante de uma elite de feições bárbaras. Como para Machado de Assis, parece que resta apenas o testemunho literário de seu acanhalamento.

Notas

¹ Antonio Candido, “A nova narrativa”, in *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 215.

² Roberto Schwarz, “Sobre as *Três Mulheres de três PPPês*”, in Paulo Emilio Sales Gomes, *Três Mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 146.

³ O possível “vínculo entre a natureza da ficção, do ensaio e da ação prática”, bem como da pró-

pria presença física de Paulo Emilio foi muito bem definido por Zulmira Ribeiro Tavares num ensaio que pode ser o ponto de partida de uma biografia intelectual do Autor. Ver, “Paulo Emilio: cinema e Brasil – um ensaio interrompido”, in Paulo Emilio, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª. edição, 1986, pp. 11-21. O presente texto tenta seguir as formulações do ensaio de Zulmira R. Tavares.

⁴ “Arnaldo Pedrosa d’Horta”, in Paulo Emilio Sales Gomes, *Paulo Emilio – um intelectual na linha de frente*, (orgs.) Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado. São Paulo/ Rio de Janeiro: Brasiliense/ Embrafilme-Ministério da Cultura, 1986, p. 211.

⁵ uma análise notável do período foi feita por Roberto Schwarz em “Cultura e política – 1964-1969”, in *O Pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

⁶ Antonio Candido, “Poesia, documento e história” [sobre os romances de Jorge Amado até *Terras do sem fim* (1942)], in *Brigada ligeira e outros escritos*, S. Paulo, Editora UNESP, 1992, p. 48.

⁷ V. do autor, “Nas margens da Ipiranga”, “Os mansos sem braveza”, “Mazzaropi no Largo do

Paissandu”, in *Paulo Emilio – um intelectual na linha de frente*, respectivamente pp. 268-70, 271-3 e 274-6.

⁸ Paulo Emilio, “Revolução, cinema e amor” [1961], in *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, org. Zulmira Ribeiro Tavares. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, vol. 2, pp. 377-8. Comentando outros ensaios de Paulo Emilio, todos porém sobre as relações entre intelectuais e política, Roberto Schwarz nota que para o autor “a idéia não é suprimir o excepcional, ou torná-lo inócuo, e sim encontrar uma ordem que não o exclua e dentro da qual a particularidade encontre ressonância, deixando de ser uma esquisitice improdutiva. A seu modo o trabalho artístico, a reflexão dialética e a luta por uma sociedade justa são impulsos dessa mesma natureza”. Roberto Schwarz, “A imaginação como elemento político”, in *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 50.

⁹ Décio de Almeida Prado, “Paulo Emilio na prisão”, in *Cemitério*, p. 143.

¹⁰ Francisco de Oliveira, “A questão regional: a hegemonia inacabada”, in *Estudos Avançados*, volume 7, número 18. São Paulo: IEA-USP, 1993, pp. 59-61.