



A divina pornochanchada: uma leitura de *A Comédia de Alissia Bloom*, de Manoel Herzog

The divine pornochanchada: A reading of A Comédia de Alissia Bloom, by Manoel Herzog

Emmanuel Santiago

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

emmsantiago@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0143-943X>

Resumo: Em *A comédia de Alissia Bloom*, Manoel Herzog realiza uma paródia da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, tendo como base as convenções da pornochanchada, gênero cinematográfico nacional de natureza popularesca. Dessa maneira, o autor consegue dar forma a um conteúdo social específico, relacionado ao estilo de vida e às condições materiais de existência de uma classe média emergente, a chamada “classe C”, atualizando mais uma vez o arquétipo do “malandro”, de longa tradição na literatura brasileira e em nossa cultura popular. Pretende-se, assim, investigar as implicações formais e críticas do atrito entre forma de prestígio cultural, produto audiovisual de massa e matéria social contemporânea.

Palavras-chave: poesia brasileira contemporânea; literatura e cinema; Manoel Herzog; pornochanchada; paródia.

Abstract: In *A comédia de Alissia Bloom*, Manoel Herzog parodies Dante Alighieri’s *Divine Comedy*, based on the conventions of “pornochanchada”, a popular Brazilian cinematographic genre. In this way, the author manages to give form to a specific social content, related to the lifestyle and material conditions of existence of an emerging middle class, the so-called “classe C”, updating once again the archetype of the “malandro” (trickster), of a long tradition in Brazilian literature and our popular culture. Thus, it is intended to investigate the formal and critical implications of the friction between forms of cultural prestige, mass audiovisual product, and contemporary social matter.

Keywords: contemporary Brazilian poetry; literature and cinema; Manoel Herzog; pornochanchada; parody.

A Comédia de Alissia Bloom (2014), de Manoel Herzog, é um poema narrativo que parodia *A Divina Comédia* de Dante Alighieri. Escrito em *terza rima* e dividido em três partes — Inferno, Purgatório e Paraíso —, o poema narra, em 1ª pessoa, as aventuras e desventuras sexuais (e metafísicas) de uma viúva da cidade de Bebedouro, interior de São Paulo, em sua trajetória da carência sexual à redenção de sua alma.

Alissia Bloom, filha de um rico fazendeiro, torna-se viúva após o atropelamento de seu marido Carlos. Passado o tempo do luto, ela sofre com a abstinência forçada, sem conseguir encontrar parceiro disposto a ajudá-la. Ao recorrer a uma mãe de santo, o espírito de Carlos se manifesta e revela que ele próprio, por ciúmes, atrapalhava os relacionamentos da esposa. Tendo ouvido do finado a promessa de que ela gozaria apenas gritando o nome “Carlos”, Alissia encontra uma brecha na maldição: deitar-se com um xará do marido, o qual ela acabaria conhecendo pela internet, residente de Santos. Depois de tórridas experiências amorosas, a viúva descobre que o sujeito a traía com uma mulher mais jovem. Ela, então, livre da maldição do marido, passa a se relacionar com vários parceiros, mantendo relações com um homem de cada signo do zodíaco.

A devassidão, no entanto, não preenche a existência de Alissia. Corroída pela culpa, ela busca diferentes religiões, em vão. Nessas circunstâncias, a viúva é encontrada por Fray Luiz de Atahualpa, que, de sua cela em um mosteiro dos Andes, lança-se em viagem astral pelo mundo. Apiedado dela, o frei resolve salvar sua alma, colocando-a em contato com Manoel Herzog, que se encarregará de registrar por escrito as peripécias de Alissia. Tocada pela compaixão do frei, a viúva decide visitá-lo em seu mosteiro, onde ele a guia numa jornada espiritual pelos sete Céus do Paraíso. O frei morre durante a jornada e Alissia, ao retornar, aprende a ser mais indulgente com sua natureza humana.

Os paralelos com *A Divina Comédia* são tão evidentes que elencá-los resultaria num trabalho tão exaustivo quanto desnecessário. Basta dizer que, assim como o protagonista do epílio do século XV, representado como seu próprio autor, Alissia começa a história desvirtuada do caminho do bem e terá de atravessar o Inferno, o Purgatório e o Paraíso para encontrar a salvação. No caso de Alissia, o Inferno é o processo que a leva do celibato involuntário à devassidão; o Purgatório, a busca pelo aplacamento da culpa na ascese religiosa; já o Paraíso, a viagem pelos sete Céus, na qual descobre

que o gozo faz parte dos planos de Deus para a humanidade e que o estado de graça é uma síntese dos prazeres da carne com a satisfação das mais altas aspirações do espírito. Porém, o final redentor pode enganar quanto ao estilo da obra. O autor utiliza uma linguagem que desliza do registro culto ao vulgar, com farto recurso ao baixo calão, narrando situações que, se incluem as luminosas visões do Paraíso, não se furtam aos detalhes explícitos do ato sexual. A intenção paródica, portanto, é nítida: subverter as premissas do modelo prestigioso — uma narrativa alegórica medieval em que cada elemento se presta a uma interpretação teológica —, emulando-o numa “poesia pura” que brota da “pornografia”, como observa a narradora (HERZOG, 2014, p. 102).

1 O tradutor mané

No prólogo do livro, “Manoel Herzog”, borrando os limites entre a figura do autor e sua representação ficcional (razão pela qual grafo seu nome entre aspas para distinguir a representação do autor no texto de sua existência empírica), descreve as circunstâncias em que a obra foi concebida: o Fray Luiz de Atahualpa vagava espiritualmente pelo Brasil em busca de alguém que pudesse traduzir seus poemas para o português; “Herzog”, que além de poeta é fluente em castelhano graças à sua experiência com o comércio de muambas paraguaias, foi o escolhido. Então o frei, numa de suas visitas astrais a Santos, onde reside o tradutor, depara com Alissia Bloom, que, nesta época, relacionava-se com um amigo de “Herzog”, justamente o xará de seu finado marido. Desse modo, estabelece-se a ponte entre a viúva e o tradutor, responsável por registrar o relato da narradora-protagonista.

De saída, temos o gesto subversivo de uma convenção da narrativa ficcional. É comum que narradores comecem suas histórias com um prólogo descrevendo as circunstâncias em que tomaram conhecimento dos eventos apresentados. Pode ser a descoberta fortuita de um diário ou de um baú antigo repleto de cartas, talvez o relato de uma testemunha ou mesmo a audição de uma lenda contada numa terra distante. O autor, obviamente, não espera que o leitor acredite em tal preâmbulo; trata-se de estabelecer as premissas do pacto ficcional, de estender um convite para adentrarmos o universo criado, com suas regras próprias de verossimilhança. O prólogo de *A Comédia de Alissia Bloom*, ao contrário disso, com seu tom burlesco e elementos que parecem saídos de uma telenovela de temática espírita

da década de 1990, pretende esgarçar a suspensão da descrença do leitor ao limite, introduzindo-o num mundo em que o maravilhoso (no caso, o sobrenatural e o miraculoso) adquire contornos farsescos.

Mas há um aspecto importante quando se pensa, ficcionalmente, o autor do livro como seu tradutor. Uma obra de tradução não é apenas a transposição das ideias expressas numa língua para outra; mais do que isso, trata-se da conversão do enunciado original para um novo universo de referências culturais com uma pragmática própria e um substrato histórico distinto. O tradutor precisa encontrar correspondentes, quase nunca exatos, no repertório linguístico e na gramática simbólica da cultura de chegada, sendo que, nessa operação, há uma irreduzível margem de arbitrariedade. Importa sobretudo que o enunciado traduzido soe possível e coerente em relação ao horizonte de experiência dentro do qual passa a existir. Nesse sentido, é possível pensar o procedimento paródico em *A Comédia de Alissia Bloom* como uma espécie de *tradução deformadora* de seu modelo, posto que, enquanto na tradução propriamente dita há uma ênfase na busca de correspondências e analogias, na paródia, o fator predominante está na produção da diferença semântica, na subversão do significado da obra original.

Corroborando a ideia de uma tradução deformadora, há a seguinte fala de Fray Luiz de Atahualpa, em que ele se justifica diante de uma Alissia incomodada com os gerundismos na fala do religioso:

Gerundista é o cacete, muito dista
O que ouves à minha fala original.
Quero deixar bem claro que o linguista

De merda que arranjei, este boçal,
Manoel Herzog, é um poeta capenga
E ao fim das contas traduz muito mal.

Eu falo certo, errado é esse molenga
Que é péssimo em tradução simultânea.
[...] (HERZOG, 2014, p. 98)

É “Manoel Herzog” quem possibilita a comunicação entre Alissia e o frei, fazendo a tradução simultânea de suas falas, porém, não sendo

tradutor dos mais competentes, deforma o estilo verbal do religioso. Em tal momento, percebemos que “Herzog” não apenas traduz o diálogo entre as personagens, como também é o responsável por apresentar a narração de Alissia aos leitores — isto é, de acordo com o jogo ficcional da obra, não estamos lendo o relato direto da protagonista, embora a narração em 1ª pessoa transmita essa impressão, mas a tradução desse relato feita por “Manoel Herzog”. Ora, se Alissia comunica-se em português, qual seria a necessidade de traduzir seu discurso? Pode-se supor que é “Manoel Herzog” quem opta por adequar o relato da protagonista ao modelo d’*A Divina Comédia*, transpondo-o em versos de *terza rima*. Como tradutor, “Herzog” age como *autor implícito*¹ do texto, operando uma dupla deformação: a do discurso corrente da personagem, de modo que este se adeque à forma prestigiosa da cultura erudita, mas também a do modelo literário, que, por sua vez, deve ser adequado ao registro linguístico vulgar e à matéria cotidiana e obscena do relato.

Acima de tudo, foi preciso traduzir a arquitetura formal e simbólica do épico dantesco para que, por meio dela, se configurasse esteticamente uma matéria histórico-social diversa daquela que lhe deu origem. E Manoel Herzog, o autor propriamente dito, oferece uma solução inusitada para esse problema, atualizando seu modelo com base nas convenções de um subgênero cinematográfico da comédia que imperou na cultura popular brasileira da década de 1970 — a *pornochanchada*.

2 A vampira de gêneros

A pornochanchada, surgida no começo dos anos 1970, é a adaptação brasileira da comédia erótica italiana somada a elementos herdados das comédias carnavalescas das décadas anteriores — as chanchadas —, além de reverberar, segundo Paulo Emílio de Salles Gomes, convenções circenses

¹ Segundo Wayne C. Booth, *autor implícito* é a imagem construída pelo leitor de uma projeção da consciência autoral por trás da narração. Essa figura não se confunde com o narrador nem com a existência empírica do escritor; ela é discernível pelas escolhas temáticas e estilísticas do autor real, assim como pelos valores, símbolos e significados por ele mobilizados, variando de acordo com a especificidade de cada obra. No caso de *A Comédia de Alissia Bloom*, temos uma “dramatização” desse autor implícito no prefácio e no discurso das personagens, quando estas se referem ao “tradutor”. Cf. (BOOTH, 1983, p. 71-6).

(GOMES, 1976, p. 19). Na segunda metade da década de 1960, no Rio de Janeiro, assistiu-se à produção de filmes que aliavam a comédia de costumes a tramas picantes, considerados os precursores da pornochanchada. Dentre eles, devido a seu êxito nas bilheteiras, destacava-se *Os paqueras*, filme de 1969, dirigido por Reginaldo Faria². As convenções do subgênero, entretanto, seriam consolidadas apenas nos anos seguintes, sendo *A viúva virgem* (1972), de Pedro Carlos Rovai, apontado como obra seminal. Apesar do pioneirismo carioca nesse tipo de produção, a capital paulista logo assumiria a proeminência com seu polo cinematográfico localizado entre as ruas do Triunfo e Vitória (Bairro da Luz), região popularmente conhecida como Boca do Lixo (NASCIMENTO, 2018, p. 47-53). O novo subgênero caiu rapidamente no gosto do público e se tornou grande sucesso comercial, beneficiando-se da reserva de mercado estabelecida pelo Estado, que impunha aos cinemas uma cota mínima de exibições de conteúdo nacional, e de um sistema autossustentável de financiamento em que os próprios exibidores muitas vezes atuavam como coprodutores (ABREU, 2006, *passim*).

O uso do termo “pornochanchada” para se referir pejorativamente às produções desse subgênero cômico difundiu-se na imprensa por volta de 1973. A comédia erótica passara a ser chamada de “chanchada erótica” — sendo a chanchada então considerada sinônimo de comédia popularesca de baixa qualidade³ — até que o prefixo *porno* fosse incorporado para sugerir seu teor erótico (ABREU, 2006). O termo é capcioso, pois, em sua origem, as pornochanchadas nada tinham de pornográficas: o erotismo ficava por conta do enquadramento do corpo feminino e de sua nudez parcial (sem nu frontal), além dos enredos que giravam em torno da conquista amorosa e de cenas sexualmente sugestivas ou mesmo de sexo simulado, dentro dos padrões daquilo que a indústria do entretenimento adulto chama de

² Sobre as obras dessa fase formativa da pornochanchada, realizadas no Rio de Janeiro com uma produção mais esmerada do que se veria posteriormente, afirma Flávia Seligman (2000, p. 60): “Este humor visto na fase *softcore* da pornochanchada estava baseado em fatos do dia a dia do Rio de Janeiro e do país. Rindo da situação em que se encontrava o Brasil, os realizadores faziam desfilar pela tela atores e atrizes, conhecidos pelo público através da televisão, com piadas pueris, trocadilhos maliciosos e algumas insinuações eróticas”.

³ A denominação “chanchada” é pejorativa desde sua origem. Ela provém do espanhol *chancho*, “porco”, ou seja: designa uma “porcaria”.

softcore. Não nos esqueçamos de que estávamos no período de maior rigor da ditadura e que a censura não dava mole. Os realizadores, no entanto, abusavam do apelo erótico na divulgação de seus filmes, escolhendo títulos e subtítulos de conotação sexual — *Cada um dá o que tem* (1975), por exemplo, cujo subtítulo era “Nunca tantas deram tanto em tão pouco tempo” — e enfatizando as formas femininas nos cartazes. O sexo explícito seria incorporado à pornochanchada somente na década de 1980, devido à concorrência dos filmes pornográficos americanos, que, por meio da abertura política, penetravam o mercado brasileiro (ABREU, 2006).

A classificação “pornochanchada” tornou-se equívoca também porque, sob ela, abrigaram-se filmes de gêneros diversos, não apenas comédias. Com o sucesso das primeiras películas produzidas na Boca do Lixo, o polo cinematográfico paulista abraçou outros gêneros populares do cinema internacional, como o drama, o faroeste, o policial e até mesmo os filmes de *kung fu*. O que emprestava unidade a essa produção era a fórmula “*realização rápida + baixo custo + erotismo*”, sempre visando ao maior retorno financeiro possível (ABREU, 2006, p. 46, grifo do autor). Para os fins desta análise, focarei a pornochanchada propriamente dita, a que tem como base a comédia erótica italiana.

A princípio, o conúbio entre *A Divina Comédia* e a pornochanchada pareceria bizarra, não fosse uma característica fundamental desse subgênero cinematográfico: sua vocação paródica. Segundo Nuno Cesar Abreu, a pornochanchada é uma “vampira de gêneros”:

Um aspecto fundamental da pornochanchada é que ela opera com qualquer elemento que esteja à disposição para servir a seus propósitos, sendo frequente o recurso à paródia ou a citações. Apodera-se de outros gêneros, ou melhor, dos clichês de outros gêneros, para viabilizar-se, transacionando o erótico como uma espécie de líquido corrosivo que se adapta a recipientes diversos. A inclinação para a paródia confere-lhe grande vitalidade, permitindo que se sirva, satiricamente, de algumas combinações existentes nos outros gêneros — as mais evidentes recorrências iconográficas ou clichês narrativos —, para expor a própria estrutura. (ABREU, 2006, p. 149)

Cabe destacar que a paródia tinha o objetivo de aproveitar o êxito de algum gênero em evidência ou de algum filme específico, como é o caso

de *Bacalhau* (1976), de Adriano Stuart, realizado com a intenção explícita de surfar na onda de *Jaws* (1975), de Steven Spielberg, lançado no Brasil como *Tubarão*. Um dos exemplos mais conhecidos dessa vocação paródica da pornochanchada é o filme *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), de Oswaldo de Oliveira, que satirizava as convenções dos contos de fadas, mais particularmente de suas adaptações em desenho animado feitas pela Disney⁴. Dada a “atitude antropofágica” do referido subgênero (ABREU, 2006, p. 150), não é estapafúrdio o arranjo por meio do qual Manoel Herzog “traduz” e deforma o epílio de Dante Alighieri com base no sistema de convenções da pornochanchada.

3 A viúva fogosa

É preciso apontar que, em *A Comédia de Alissia Bloom*, não há a reprodução integral e exata das convenções da pornochanchada. Em vez disso, temos uma apropriação dessas convenções para propósitos satíricos e poéticos. Pode-se dizer que o livro de Manoel Herzog, ao mesmo tempo em que parodia *A Divina Comédia*, é também um pastiche de roteiro de pornochanchada, anacronicamente atualizado numa forma poética de prestígio na cultura letrada⁵. Mas, afinal de contas, quais elementos narrativos desse subgênero cômico podem ser encontrados na obra em questão?

Dividindo o ciclo cinematográfico da pornochanchada em três fases — a de formação, de meados de 1960 até aproximadamente 1972; a de consolidação, de 1972 até o final da década; a de decadência e transição para

⁴ Para a análise dos procedimentos paródicos tanto em *Bacalhau* quanto em *Histórias que nossas babás não contaram*, Cf. OLIVEIRA, 2016.

⁵ Uma dúvida pertinente é se o autor pretendeu utilizar-se das convenções da pornochanchada. Não haveria necessidade de tal intencionalidade, levando-se em conta que esse subgênero foi bastante popular nas décadas de 1970 e 1980, impregnando o imaginário de uma parcela do público de então. Contudo, temos um depoimento de Herzog a respeito de seu conhecimento desse tipo de produção cinematográfica. Numa entrevista para a dissertação de Mestrado de Márcio Alexandre Esteves Bernardino, o autor relata: “[...] vi a pornochanchada brasileira, que dentro da precariedade de recursos que a gente tenta produzir alguma coisa, tinham as chanchadas artísticas. Tinham filmes interessantes com Davi Cardoso, que eram destinados ao público mais tosco, mas tinha uma mensagem subliminar de arte” (BERNARDINO, 2019, p. 79-80).

o sexo explícito, de 1980 a 1985 —, percebe-se que *A Comédia de Alissia Bloom* está mais ligada às duas últimas. De forma geral, na passagem da primeira fase para a seguinte, houve uma transição de enredos mais focados na comédia de costumes e de uma produção técnica mais esmerada para o modelo de filmes de baixo orçamento com enfoque sexualmente mais apelativo e humor mais escrachado. Segundo Flávia Seligman (2000, p. 195), nessa passagem, também se percebe uma mudança na caracterização das personagens: “Nos primeiros filmes, as personagens eram mais simples, sem grandes caracterizações e estereótipos. Já para a metade do ciclo, começamos a perceber algumas personagens burlescas que acentuavam a veia cômica e apelativa”.

A galeria de personagens das pornochanchadas é repleta de estereótipos do imaginário popular e de tipos sociais ligados ao cotidiano das grandes cidades. Em torno dos arquétipos básicos, como a virgem inocente, o “paquera” (o conquistador) e o malandro (estes dois últimos costumavam se fundir), gravitavam outros como o corno, a desquitada, o homem do interior ingênuo, o ricoço sem escrúpulos, o homossexual afeminado, a loura burra, a viúva ferosa etc. (SELIGMAN, 2000, p. 194-220). Este último nos interessa particularmente.

Uma das películas mais famosas a apresentar uma viúva como uma de suas personagens principais é *A viúva virgem*. Embora, nessa obra, o tipo da viúva seja uma variação do arquétipo da virgem ingênua, ela nos interessa por apresentar interessantes paralelos com *A Comédia de Alissia Bloom*. O filme conta a história de Cristina, moça do interior de Minas, que se casa com o poderoso e mais velho Coronel Alexandre (também conhecido como Alexandrão); na noite de núpcias, ele sofre uma parada cardíaca e morre antes de consumir o casamento. Temendo continuar virgem para o resto da vida, Cristina muda-se para o Rio de Janeiro com sua tia, instalando-se num apartamento do coronel até então ocupado pelo malandro Constantino. Embora despejado, o paquera enxerga na viúva a possibilidade de dar o golpe do baú e, fazendo-se passar por um bem-sucedido empresário, começa a cortejá-la. A cada investida de Constantino, no entanto, o fantasma do coronel surge para a viúva, aterrorizando-a. Com a ajuda de um psiquiatra, o farsante consegue se fazer mais íntimo de Cristina, porém, assim que se preparava para deflorar a jovem, o fantasma retira sua potência sexual (no

livro de Herzog, Carlos, o marido morto de Alissia, usa do mesmo sortilégio para manter sua esposa a salvo das investidas de outros homens).

Constantino e a tia de Cristina resolvem então realizar uma sessão espírita para conversar com o coronel, que é incorporado pela mulher. Alexandrão debocha de Constantino aludindo à sua impotência, enquanto o malandro ameaça o coronel de espalhar que ele não havia consumado o casamento, deixando a esposa virgem. Os dois chegam a um acordo: o coronel permitiria que o malandro desvirginasse Cristina, desde que ele estivesse incorporado por seu fantasma, e, depois disso, não mais importunaria a viúva. Na hora H, o corpo de Constantino possuído por Alexandrão sofre um ataque cardíaco semelhante ao que tirara a vida do coronel. Constantino é internado, passa um tempo em coma e seus esforços voltam à estaca zero. A partir deste ponto, o enredo toma outra direção, que não interessa às finalidades desta análise.

O principal elemento convergente entre o filme de Pedro Carlos Rovai e o poema de Manoel Herzog é a figura do marido/espírito obsessivo que impede a viúva de satisfazer suas necessidades sexuais. Em ambas as obras, há um episódio de incorporação em que uma possibilidade de solução para o conflito é apontada: o pacto entre Constantino e o coronel na sessão espírita, no caso do filme; a imprecação de Carlos no terreiro, quando Alissia atina com o estratagema para burlar os desígnios do marido morto, no caso do livro. Além disso, há algumas semelhanças, por incidentais que sejam, entre a figura do coronel e a do pai de Alissia — com quem a protagonista chegou a manter uma relação incestuosa —, ambos igualmente ricos fazendeiros de personalidade autoritária.

Outra produção da Boca do Lixo cuja trama gira em torno das agruras de uma viúva é *Mulher, mulher* (1979), de Jean Garret. Embora não possua um teor humorístico, o filme interessa não só pela condição civil da protagonista, mas também por um importante paralelo com *A Comédia de Alissia Bloom*: ao contrário da maioria das pornochanchadas, que priorizavam a perspectiva masculina, tanto o enredo de Ody Fraga quanto a direção optam pelo ponto de vista de Alice, a viúva. Como observa Inimá Simões a respeito da construção desse olhar predominantemente masculino no cinema erótico brasileiro da década de 1970,

“[a] partir do momento em que a pornochanchada volta-se preferencialmente a um tipo de consumidor — o homem adulto de

baixa renda/de formação educacional precária, é inevitável que a câmera assuma as prerrogativas de um olhar clínico masculino que se toma como generalizado”. (SIMÕES, 2007, p. 186)

Além disso, os filmes desse subgênero cinematográfico apostavam numa identificação do espectador com a figura do malandro conquistador, geralmente o protagonista, possibilitando uma projeção das fantasias do público masculino — eróticas, mas também seus desejos de realização pessoal e econômica — sobre a tela (SELIGMAN, 2000, p. 99).

Embora, sob o comando de Jean Garret, a câmera demonstre afeição pelo corpo feminino, o filme evidencia o olhar de Alice como condutor narrativo, seja nas dramatizações *in loco* das reminiscências das personagens, que se descortinam diante dos olhos da protagonista — expediente utilizado em paralelo ao recurso da edição em *flashback* —, seja nas cenas apresentadas como reais, mas que não passam de alucinações da personagem. A opção por essa perspectiva se deve ao fato de o roteiro ter sido inspirado no *Relatório Hite sobre a sexualidade feminina*, publicado em 1978 pela historiadora social norte-americana Shere Hite (SIMÕES, 2007, p. 192). Tendo como base entrevistas realizadas com mais de três mil mulheres nos Estados Unidos, o *Relatório Hite* obteve grande repercussão mundial e causou escândalo ao colocar em pauta temas até então considerados tabus, como a masturbação e o orgasmo femininos, chegando a ser proibido em alguns países. Já no Brasil, Hite se transformou numa celebridade momentânea, reunindo mais de quinhentas pessoas em sua palestra no 1º Simpósio Internacional de Psicanálise, realizado em outubro de 1978 no Copacabana Palace (SILVEIRA, 2018).

Em *A Comédia de Alissia Bloom*, a história, contada em 1ª pessoa, também elege o ponto de vista feminino como enquadramento, embora haja uma perspectiva maior, a do autor implícito — dramatizado como o tradutor “Manoel Herzog” — conduzindo tudo. Vê-se, portanto, que até mesmo alguns desvios do poema em relação às convenções fundamentais da pornochanchada não escapam necessariamente ao escopo de tal subgênero cinematográfico, caso se considere a diversidade de suas produções.

4 Malandro é malandro e mané é mané

Além da viúva fogaosa, outros estereótipos povoam o poema satírico de Manoel Herzog, sendo que, como já vimos, a tendência à estereotipia, resvalando na caricaturização burlesca, é potencializada nas duas últimas fases da pornochanchada. Acrescente-se que, neste tipo de produção cinematográfica, muitos estereótipos são aproveitados diretamente do anedotário popular. Não é diferente em *A Comédia de Alissia Bloom*: temos o japonês sonso e mal dotado, o judeu avarento, o feiticeiro charlatão, o pastor desonesto, o padre pederasta, entre outros. Deve-se alertar que, desde a publicação do livro em 2014, apesar do curto intervalo, houve uma mudança de sensibilidade e é possível que a representação de certas personagens fira algumas suscetibilidades. Porém, a origem desses estereótipos na tradição humorística popular brasileira é óbvia e faz sentido dentro do processo dialógico que Herzog estabelece com a pornochanchada.

Uma das personagens mais curiosas é Vó Barbarella, a mãe de santo italiana a quem, logo no início da história, Alissia recorre para reverter sua abstinência forçada. A mulher, de aparência repugnante, comunica-se numa linguagem que mistura o falar dos praticantes da umbanda — variante dialetal do português hipoteticamente utilizada no passado pelas pessoas escravizadas — com diversos italianismos:

A nonna me gritou: “Já te espetava.
Vem cá, zi-figlia, vem, conta pra nonna
Che male, che mandinga che te entrava

La vita, te comeu algum fantchona?
Alguna vagabunda fez feitiço?
Vem [,] mizi-figlia, vem, contra pra nonna”. (HERZOG, 2014., p. 25)

Depois de revelar a Alissia que o finado marido era o responsável pelo seu período de seca, Vó Barbarella sugere um despacho à viúva, a princípio por um custo módico, não fosse o exorbitante preço cobrado pelos animais a serem sacrificados⁶, o que demonstra o caráter aproveitador da personagem:

⁶ É difícil definir a religião de matriz africana praticada no terreiro de Vó Barbarella. Embora o sacrifício de animais aponte para o candomblé, a presença de entidades como o pirata e a cigana, a incorporação de espíritos e o uso ritual do charuto apontam para a umbanda. Contudo, não é incomum encontrar, em terreiros de todo o país, uma mescla de elementos das duas religiões.

E a Vó, capitalista, uma emergente,
Defendia um troco de todo lado
Abusando da fé dos inocentes,

Dos bestas que nem eu, desesperados
Por coisas que Jesus tira de letra —
Enquanto há trouxa o esperto tá sarado. (HERZOG, 2014, p. 31)

O mais interessante em *Vó Barbarella* é o fato de ela aparentemente cumprir uma função metalinguística na obra. Assim como a personagem assume um caráter burlesco ao mesclar elementos afro-brasileiros com italianos, também se percebe, no livro, uma derrisão paródica daquela que é considerada a obra máxima da língua italiana no atrito com as convenções de um subgênero cômico caracteristicamente brasileiro — *Vó Barbarella* está para a umbanda (ou para o candomblé) assim como o poema dantesco está para a pornochanchada. Em ambos os casos, o resultado é hilariante e carrega algo de farsesco. Há, porém, um segundo nível de deslocamento, pois a própria pornochanchada, em suas origens, é a mistura da comédia erótica italiana com elementos da cultura popular brasileira e de nossa tradição cinematográfica, resultando, ao longo da década de 1970, um produto de humor mais escrachado e de maior apelo sexual. Pode-se dizer que a pornochanchada é uma versão “avacalhada” do subgênero italiano, sendo que uso o termo *avacalhado* não de maneira pejorativa, mas num sentido descritivo: houve uma escolha deliberada de realçar determinados aspectos do modelo, introduzindo novos elementos (para aclimatar o produto ao gosto do público local), sempre tendo em vista um baixo custo de produção e um retorno fácil de bilheteria.

Outro aspecto interessante apontado na mãe de santo é sua condição social: “uma *emergente*” — palavra cheia de ressonâncias no contexto em que a obra foi escrita. Ao longo da década de 2000 e do começo da década de 2010, assistiu-se ao fenômeno da ascensão social e econômica da chamada “classe C”, uma faixa populacional que, vinda dos estratos mais pobres da classe trabalhadora, alcançava uma posição periclitante na classe média sobretudo pela via do crédito e do consumo. Embora a protagonista esteja com a vida ganha, o que seu pai se preocupou em lhe garantir, ela parece se deslocar no universo social desse estrato emergente, que concilia gostos e costumes de sua classe de origem a novos hábitos de consumo econômico

e cultural, propiciando um cruzamento do popular (popularíssimo) com o mais sofisticado.

A posição incerta desse estrato no quadro econômico brasileiro resulta em instabilidade: os índices de ascensão pela renda não ocultam o perigo de se derrapar na clivagem que separa as classes historicamente constituídas, o que representaria uma recaída na situação social de origem. Por isso, o enredo ganha os contornos de uma luta selvagem pela subsistência, em que as personagens tentam a todo momento tirar proveito umas das outras, sendo a protagonista vítima de muitas delas. Há o japonês dono de quitanda que se aproxima da recém-viúva de olho em sua fortuna; a mãe de santo e o feiticeiro que exploram a credulidade de seus clientes, assim como o pastor neopentecostal faz com seus fiéis; o padre *popstar* que se promove junto ao público feminino ocultando sua homossexualidade. Esse darwinismo social à brasileira, no qual os malandros devem predominar sobre os manés, estende-se à seara amorosa na figura do santista Carlos, por exemplo, que seduz a senhora Bloom enquanto mantém um caso com uma mulher mais jovem (e, portanto, mais bem cotada no mercado dos “paqueras”).

Embora o comportamento dessas personagens seja indubitavelmente antiético, não chega a ser criminoso. Suas ações ocupam uma zona de penumbra entre o legal e o ilegítimo. Por essa razão, *A Comédia de Alissia Bloom* pode ser inscrita na tradição de obras em que figura o arquétipo do malandro, assim como este foi descrito por Antonio Candido em “Dialética da malandragem”, famoso ensaio sobre o romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Como a análise de Candido mostra, as personagens do referido romance integram, em sua quase totalidade, o grupo dos *homens livres pobres*⁷, formado por indivíduos que, na sociedade escravocrata, ocupavam uma posição intermediária entre os proprietários e as pessoas submetidas ao trabalho servil, as duas classes que constituíam o eixo da vida econômica brasileira de então. O homem livre pobre, não encontrando lugar definido em tal estrutura econômica, dependia, para sua subsistência, de trabalhos provisórios, quando não do favor dos proprietários, resultando numa situação de aguda instabilidade social. Segundo Candido, tal instabilidade se configura formalmente no

⁷ Categoria estabelecida na historiografia e na sociologia brasileiras por Caio Prado Júnior em *Formação do Brasil Contemporâneo*. Cf. (PRADO JÚNIOR, 2008).

romance de Manuel Antônio de Almeida como uma dinâmica entre o polo da ordem e o da desordem, à qual as personagens e outros elementos da obra estariam subordinados (CANDIDO, 2004).

No polo da ordem, encontram-se práticas e valores considerados socialmente legítimos, como o trabalho, a religião, a família, a lei etc.; no da desordem, tudo aquilo que escapava aos sistemas de controle social. No revezamento contínuo entre esses dois polos, está o estilo de vida da malandragem: se o malandro não é o “homem de família de bem”, tampouco é o marginal; ele se desloca entre o lícito e o ilícito, o moral e o imoral, conforme as necessidades e as conveniências (CANDIDO, 2004). Mesmo com o fim do regime escravocrata e com a industrialização do Brasil no século XX, o malandro sobreviveu como tipo social e figura do imaginário popular graças à profunda concentração de renda de nossa sociedade, representando uma parcela do estrato populacional que se equilibra entre as elites constituídas e a faixa da classe trabalhadora em situação de exclusão social. Não é por caso que encontramos uma proliferação de malandros na pornochanchada, em pleno período do “milagre econômico”, assim como as personagens de *A Comédia de Alissia Bloom* mantêm sua atualidade em relação ao Brasil contemporâneo.

Num contexto completamente diverso e num nível diferente de vulnerabilidade, essa precária classe média representada no poema de Herzog apresenta uma similaridade estrutural com a condição do homem livre pobre que figura em *Memórias de um sargento de milícias*, de modo que, para além da instituição da malandragem como estilo de vida predominante, outros pontos em comum podem ser traçados entre as duas obras. No folhetim de Almeida, o protagonista Leonardinho, apesar de se colocar na dependência do favor de outras personagens, vive despreocupadamente sem ter sua subsistência comprometida (quando é colocado para fora do lar paterno e se torna agregado na casa das duas viúvas, por exemplo, já conta com a herança do barbeiro como salvaguarda); de maneira semelhante, Alissia Bloom leva uma vida confortável assegurada pelo pai. Isso permite que, tanto no poema quanto no romance, a luta pela sobrevivência material não ocupe o centro do enredo, cujo foco está nas aventuras e desventuras (sobretudo amorosas) dos protagonistas, assim como ocorre nas pornochanchadas.

Edu Teruki Otsuka (2016), investigando aspectos que escaparam à lente simpática de Candido em relação ao universo ficcional de Manuel

Antônio de Almeida, chama a atenção para o *espírito de rixa* vigente entre as personagens do romance, que, despreocupadas de considerações éticas, envolvem-se em contínuas disputas, seja por recursos materiais, seja por uma “supremacia qualquer” — para utilizar uma expressão machadiana aproveitada por Otsuka. Esse espírito de rixa seria o motor responsável por mover as engrenagens do enredo. Trata-se de algo semelhante ao que observamos em *A Comédia de Alissia Bloom*, quando eu me referia, alguns parágrafos acima, a uma “luta selvagem pela subsistência”.

Há, porém, uma diferença significativa entre os universos ficcionais criados por Manoel Herzog e Manuel Antônio de Almeida (sendo que, neste aspecto, o folhetim romântico está mais próximo das pornochanchadas): como destaca Antonio Candido (2004, p. 33), em *Memórias de um sargento de milícias* estamos diante de um “mundo sem culpa”, caracterizado como “certa ausência de juízo moral e na aceitação risonha do ‘homem como ele é’, mistura de cinismo e bonomia que mostra ao leitor uma relativa equivalência entre o universo da ordem e o da desordem”, o que se manifesta na maneira como são representados o comportamento e as atitudes das personagens, desembaraçadas de qualquer senso de moralidade mais profundo que o das conveniências sociais. Ao contrário disso, na segunda parte do poema — “Purgatório” —, Alissia Bloom é consumida pela culpa e pelo vazio de uma vida luxuriosa, voltando-se ao polo da ordem, representado pelas religiões institucionalizadas, nas quais encontrará, para seu desespero, a mesma desordem difusa de seu círculo social. Contudo, a redenção alcançada em sua jornada através dos sete Céus passa pelo reconhecimento de que os prazeres terrestres fazem parte do plano de Deus para a humanidade. Portanto, o sentimento de culpa é um elemento exclusivo da protagonista, em desacordo com o universo ficcional construído pela obra e com a consciência autoral nela configurada. No final das contas, o mundo sem culpas é restaurado:

O quanto na vida há que ter coragem
Pra abandonar-se ao gozo e viver pleno
Como se na maior libertinagem.

Gozando urrando trepando e fodendo
Gostoso, mas sem descer ao profano,
Antes, na graça divina ascendendo —

Que o gozo quer Deus pra o gênero humano. (HERZOG, 2014, p. 117)

5 Uma estética da sacanagem

Paulo Emílio Salles Gomes, em seu *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, destaca que um princípio constitutivo do cinema brasileiro — e de nossa vida cultural em geral — seria uma *incompetência criativa em copiar*, resultante da precariedade técnica e material própria de nossa condição de país subdesenvolvido (GOMES, 1980, p. 88). Se, por um lado, esse princípio geraria um produto tecnicamente inferior aos dois países desenvolvidos, de onde provêm os modelos artísticos e comerciais aos quais o Brasil, de formação histórica colonial, está submetido, por outro lado, seria o gérmen da “originalidade” de nossa produção cultural, uma vez que é preciso adaptar tais modelos às nossas carências, ou seja: a precariedade é marca de distinção e de identidade. Numa entrevista concedida a Maria Rita Kehl na revista *Movimento*, referindo-se especificamente à pornochanchada como “cópia” da comédia erótica italiana, Paulo Emílio afirma:

Bom, a imitação do estrangeiro é uma constante não só na história do cinema brasileiro como em toda nossa vida cultural: como ponto de partida. Acontece que não se consegue imitar, existe uma “incapacidade criadora de imitar”. E os resultados finais mostram que a gente sempre acaba fazendo algo muito diferente do modelo inicial. [...]. Na pornochanchada está havendo evolução e criação mesmo dentro dessa imitação do cinema italiano. (GOMES, 1976, p. 19)

É nesse sentido que eu mencionava a pornochanchada como “avacalhção” da comédia erótica italiana, em que o teor humorístico e picante do modelo se torna mais desabusado, e o cuidado com os aspectos técnicos é menor. O mesmo fenômeno se observa, na pornochanchada, durante a passagem do *softcore* para o *hardcore*, quando o cinema erótico brasileiro teve de competir com o produto norte-americano, mais explícito e profissional. Conforme Nuno Cesar Abreu (2006, p. 132):

Com poucas exceções, o pornô brasileiro não escapa, numa análise pouco rigorosa, de uma impressão de caricatura ou de comicidade (às vezes involuntária). Há, neles, a forte presença de um traço recorrente da cultura brasileira: a sacanagem, referida tanto à conduta (à ética) quanto ao terreno da sexualidade. Os filmes parecem feitos de sacanagem sobre sacanagem. Escracho e deboche são seus ingredientes essenciais, salvo algumas exceções com pretensões

estéticas ou “psicologizantes”, que às vezes caem no ridículo (grifos do autor).

Podemos definir *sacanagem*, sob essa perspectiva, como a assunção consciente e irônica da precariedade como princípio condicionante da produção cinematográfica — uma avacalhação do modelo, seja ele de prestígio ou não (como é o caso do pornô americano). Por mais que a cópia do produto estrangeiro se pretenda séria, sempre subsistiria uma impressão de impropriedade, uma sugestão paródica. Por que, então, não incorporar conscientemente tal circunstância incontornável?

É com um espírito igualmente sacana e com o mesmo deboche que Manoel Herzog se apropria das convenções da pornochanchada para avacalhar a *Divina Comédia*. A sacanagem está não apenas no burlesco da história, no grotesco dos eventos narrados, mas no próprio estilo da obra. No canto IV da terceira parte, na descrição da cidade que representa o terceiro Céu, onde vivem as almas dos sábios, encontramos:

Representada na cidade Atenas,
Pois esta vila, de todas as plagas
Celestiais é aonde vive menas

Gente inguinorantes. Lá Pitágoras
Professa o bem e o vegetarianismo,
Gozo melódico das matemáticas, [...] (HERZOG, 2014, p. 126)

“Aonde” em vez de “onde”; “menas” para rimar com Atenas; “inguinorantes”; desvios intencionais da norma culta empegados para transmitir uma impressão de avacalhação generalizada, o que é ironicamente significativo numa passagem em que se exalta o sítio do Paraíso reservado às almas dos mais sábios. Para que não reste dúvidas de que todo esse “desleixo” estilístico é deliberadamente construído:

[...] bato várias

Siriricas pensando no meu Carlos
Pra ir esquentando. De São Paulo a Santos
Dá mais de duas horinhas, vou no embalo,

Desço no Tietê depois de tantos
Quilômetros de estrada e, no metrô,
Vou até Jabaquara, e de lá a Santos.

Podem me criticar, ficou um cocô,
Falta de rima é uma merda, repeti
Santos, mas que se foda, me perdoo. (HERZOG, 2014, p. 44)

A linguagem grosseira, as rimas pobres (embora às vezes inusitadas e hilárias) e a métrica não raramente frouxa são indícios da avacalhação da obra em sua dimensão estilística. É como se a precariedade característica da matéria social esteticamente configurada no poema se alçasse à princípio formal, estruturante, corroendo por dentro a solenidade de seu modelo literário. Não nos esqueçamos de que o estrato representado na obra, a “classe C”, tem sua origem nas classes menos escolarizadas e só recentemente obteve acesso aos níveis mais altos da educação formal, de modo que sua apropriação das referências que constituem o capital cultural se dá com base numa formação intelectual irregular, quando não deficiente. Nas melhores circunstâncias, tal apropriação pode resultar numa revitalização crítica dos elementos da cultura hegemônica na fricção com referências estranhas a ela; em geral, no entanto, observa-se uma reprodução automática dos valores culturais da elite, descambando para o *kitsch*.

Com as soluções estéticas adotadas e levando em conta a natureza enfática e reiterativa dos expedientes satíricos, Manoel Herzog cria um estilo consistente com o horizonte cultural das personagens — incluindo a narradora e seu “tradutor” — submetidas mais uma vez à dialética entre ordem (a cultura “legítima” das classes instruídas) e desordem (o caldo formado por elementos da cultura popular e da de massas, do qual fazem parte a pornochanchada e encarado com desprezo por setores das elites). Malandramente, o arranjo formal de *A Comédia de Alissia Bloom* desliza entre os elementos da cultura letrada e do popularesco, de acordo com suas necessidades, sem se identificar completamente com este (como atesta o tom depreciativo com o qual certas manifestações da cultura popular são referidas) nem com aquela, posto a abordagem irreverente dos modelos culturais de prestígio. A precariedade se torna um princípio formal crítico tanto em relação ao caráter excludente da cultura letrada quanto às condições de carência material com base nas quais a cultura popular se constitui.

Referências

- ABREU, Nuno Cesar Pereira de. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- BERNARDINO, Márcio Alexandre Esteves. *Comunicação, cultura e história de Santos: a gestão do imaginário social da arte no interesse público local*. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul, 2019.
- BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. 2. ed. Chicago The University of Chicago Press, 1983.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 17–46.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. Entrevista com Paulo Emílio de Salles Gomes. [Entrevista cedida a] Maria Rita Khel. *Movimento*, São Paulo, n. 29, p. 19, 19 jan. 1976.
- HERZOG, Manoel. *A Comédia de Alissia Bloom*. São Paulo: Patuá, 2014.
- NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. *Erotismo no cinema brasileiro: a pornochanchada em perspectiva histórica*. Curitiba: CRV, 2018.
- OLIVEIRA, Gilvando Alves de. *A construção do discurso paródico na pornochanchada: uma cosmovisão carnavalesca*. 2016. 203 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.
- OTSUKA, Edu Teruki. *Era no tempo do rei: atualidade das Memórias de um sargento de milícias*. Cotia: Ateliê, 2016.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. 23. ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- SELIGMAN, Flávia. *O Brasil é feito pornôs: o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares*. 2000. Tese (Doutorado em Ciências – Cinema, Rádio e Televisão) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

SILVEIRA, Matilde. Com Shere Hite, orgasmo ganhou visibilidade há 40 anos. *In*: O GLOBO, Rio de Janeiro, 31 jul. 2018. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/com-shere-hite-orgasmo-ganhou-visibilidade-ha-40-anos.html>>. Acesso em: 30 jan. de 2021.

SIMÕES, Inimá. Sexo à brasileira. *Alceu*, Rio de Janeiro, v.8, n. 15, jul./dez. 2007.