

---

## Pornochanchadas: um ensaio emocional <sup>1</sup>

Guilherme Fumeo ALMEIDA<sup>2</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

### RESUMO

Este texto pretende compor um ensaio emocional sobre as pornochanchadas através da abordagem das emoções neste gênero cinematográfico, considerando o diálogo com o contexto sociopolítico da sua época e a exploração do erotismo, a partir de dois filmes do gênero. Esta abordagem será estruturada em duas partes, que unem problematização teórica e análise do objeto. Na primeira, as discussões de Abu-Lughod e Lutz (1990) e Rezende e Coelho (2010) sobre as noções de discursos emocionais e micropolítica das emoções serão relacionadas à análise de dois episódios de *Como É Boa Nossa Empregada*. Já a segunda parte propõe um diálogo entre as ideias de construção de individualidade e nojo como emoção, por Viveiros de Castro e Benzaquem de Araújo (1977) e Miller (1997), e as representações destas ideias em *A Dama do Lotação*.

**PALAVRAS-CHAVE:** pornochanchadas; emoções; individualidade.

### Introdução

Produzidas especialmente ao longo da década de 1970, as pornochanchadas se consolidaram enquanto um gênero cinematográfico brasileiro que reunia filmes de diversos estilos que continham, em maior ou menor grau, erotismo, crítica de costumes em termos sexuais e comportamentais, e humor. Ao dar espaço para a experiência cotidiana em meio a um regime autoritário, a pornochanchada se inseriu em um processo de “liberação de costumes da época, uma tematização da “revolução sexual” à brasileira, tecendo tramas que de início se prendiam à paquera, às conquistas amorosas, à virgindade, ao adultério, à viúva disponível e ferosa” (SIMÕES, 2007, p. 187).

Este privilégio da experiência cotidiana durante uma época politicamente autoritária e socialmente conservadora garantiu à pornochanchada uma marca como gênero cinematográfico que fazia uma determinada abordagem das relações sociais e sexuais dos indivíduos, com a união entre sexo performático e deboche social suavizado

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 20 a 22 de junho de 2019.

<sup>2</sup> Doutorando no PPGCOM-UFRGS. Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo e mestre em Comunicação e Informação pela mesma instituição. Integra o Grupo de Pesquisa em Processos Audiovisuais – PROAv-UFRGS. Bolsista CAPES, email: [almeidaguif@gmail.com](mailto:almeidaguif@gmail.com).

---

dentro de uma crítica pouco aprofundada do Brasil urbano, como destaca Jean-Claude Bernardet (2009). E, por meio de tal deboche, o sexo se transforma na metáfora da “sociedade global em que vivem os espectadores da pornochanchada. Essa guerra, esse sexo técnico e quantitativo, esse desprezo pelo outro, essa valorização do capaz contra o incapaz e ineficiente são traços da vida social” (BERNARDET, 2009, p. 208).

Dentro deste reflexo de costumes de uma época, as pornochanchadas faziam uma abordagem do erotismo que, até meados da década de 1970, se pautava especialmente pelo tom satírico ou humorístico, e a partir do fim da mesma década, através de um tom mais próximo do dramático, mas mantendo ainda a linguagem ágil que contém, de diversas maneiras, a representação das emoções como experiência de envolvimento dentro do relacionamento social (BARBALET, 2002). Este texto – que se configura enquanto o recorte de uma tese de doutorado em andamento –, parte da análise da comédia *Como É Boa Nossa Empregada* (Ismar Porto e Victor di Mello, 1973) e do drama *A Dama do Lotação* (Neville d’Almeida, 1978) para problematizar a abordagem das emoções neste gênero cinematográfico, compondo um ensaio emocional sobre as pornochanchadas.

Esta abordagem emocional será feita através da articulação entre os filmes e as discussões do campo da antropologia que analisam o papel social e político das emoções no comportamento cotidiano dos indivíduos. Para tanto, o texto está dividido em duas partes, além desta introdução e das considerações finais, com ambas unindo problematização teórica e análise do objeto empírico, seguindo uma abordagem metodológica que aplica diretamente o diálogo entre teoria e objeto.

Na primeira parte, será feita a relação das noções de discursos emocionais e micropolítica das emoções, através das discussões propostas por Lila Abu-Lughod e Catherine Lutz (1990) e Claudia Rezende e Maria Claudia Coelho (2010), com a análise das dinâmicas sociais representadas no primeiro e no terceiro episódios de *Como É Boa Nossa Empregada*, principalmente no que diz respeito aos comportamentos de duas personagens masculinas, Lula e Naná; e duas femininas, as empregadas (cujos nomes não são apresentados). Na segunda parte, por sua vez, as problematizações de Eduardo Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquem de Araújo (1977) sobre a relação de *Romeu e Julieta* com a construção da noção de individualidade, e de William Ian Miller (1997), sobre as especificidades do nojo enquanto sentimento, serão articuladas com o percurso

---

construído pela protagonista de *A Dama do Lotação*, Solange, em sua busca por autonomia individual.

### **Como é boa nossa empregada: emoções e micropolítica**

É possível analisar as emoções através de um enfoque sociocultural e político; para tanto, um caminho é o proposto por Lila Abu-Lughod e Catherine Lutz (1990), que pensam na emoção enquanto discursos que se materializam em atos pragmáticos e performances comunicativas. Ao considerar a noção de discursos emocionais, Abu-Lughod e Lutz apontam para a relação entre o papel da linguagem na construção da realidade social e na forma como as emoções se materializam em fatos socioculturais.

Vistas enquanto discursos emocionais, as emoções podem ser problematizadas, como produtos culturais, em sua capacidade de serem reproduzidas nos indivíduos enquanto experiência corporificada, através de técnicas corporais (expressões faciais, posturas e gestos). Ao pensar no lugar e nos efeitos das emoções no corpo humano, Abu-Lughod e Lutz estão propondo uma maneira de situar teoricamente as emoções no corpo social, a fim de compreender como os discursos emocionais são formados dentro dos contextos políticos e econômicos em que estão inseridos. Assim, elas propõem estudar as emoções a partir de seu papel na construção das relações de poder enquanto fenômenos sociais. Dessa compreensão sociopolítica das emoções, são reveladas as maneiras como “as relações de poder determinam o que pode, não pode e deve ser dito sobre indivíduos e emoções, o que é considerado como verdadeiro e falso sobre eles” (ABU-LUGHOD; LUTZ, 1990, p. 14).

No primeiro dos três episódios de *Como é boa nossa empregada*, *Lula e a copeira*, o papel dos discursos emocionais nas relações de poder é uma constante. Ao colocar no centro o desejo do adolescente Lula (Pedro Paulo Rangel) pela nova copeira da família (Wilma Chagas), o filme o faz sem descuidar da construção de um contexto: estamos em uma mansão na Zona Sul carioca, Lula é o filho do patrão que cobiça a empregada recém-chegada e, enquanto ele planeja uma maneira de entrar no quarto da copeira sem que ninguém descubra, desconhece que não está sozinho no desejo pela jovem.

Na mansão da Zona Sul, as visitas são frequentes, sendo a primeira delas o Doutor Ricardo (Edson Silva), que se hospeda a convite da família enquanto pretendente sutil da irmã de Lula. Assim como a jovem não está interessada no Doutor

---

Ricardo e em seus modos formais, Doutor Ricardo também não está interessado na jovem da casa. Por trás da aparência de seriedade, ele também deseja a copeira, mas sua tentativa de saciar este desejo termina de forma constrangedora, quando o Doutor entra no banheiro e agarra a outra empregada da casa por engano, resultando em uma confusão parcialmente controlada pelo convidado, que alega ser sonâmbulo.

Como emoção, o desejo é contextualizado nas relações sociais e de poder representadas no filme, e motiva tanto o aumento das visitas (na grande maioria masculinas) em volta da piscina da mansão quanto a obstinação de Lula, desde o uso de sapos e insetos para forçar a primeira copeira da casa a se demitir até a construção de uma geringonça de madeira que lhe permitisse chegar do terraço ao quarto da nova copeira. O esforço de Lula tem sucesso: ele consegue entrar no quarto da empregada e passar a noite com ela; na segunda vez, contudo, a geringonça quebra e faz um barulho que acorda toda a casa, expondo a aventura sexual do adolescente com a copeira.

A jovem é demitida, e sua partida para a rua, para fora dos domínios da mansão, sinaliza um final malsucedido, mas a ironia cômica do filme e sua conciliação entre emoções e contextos sociais entra novamente em ação: a ex-copeira anda alguns passos e logo encontra o carro preto do patrão, o pai de Lula (Urbano Lóes), que então se transforma em amante. Aqui, desejo e relações de poder andam juntos, mas com essas relações sendo moldadas pelos diferentes arranjos emocionais que estão em jogo. Patrões são patrões e empregadas são empregadas, mas sem deixar de sê-lo, também podem se tornar amantes. Nesse caso, os arranjos emocionais são materializados no desejo do pai e do filho, conciliados pela ex-copeira no desfecho do episódio. Logo após se despedir do amante, que deixa o apartamento em que os dois passaram a se encontrar, ela recebe pela janela o filho dele (Figuras 2a a 2g). Depois de entrar no apartamento pelo andar de cima, à maneira como fazia quando se encontrava com ela na casa dos pais, Lula passa para o sofá, continuando uma relação afetiva que agora muda de espaço. Seu caso, agora, é com a ex-copeira e amante (dele e de seu pai).

FIGURAS 2A A 2G - Lula, seu pai e a amante: novos arranjos emocionais



FONTE – YouTube

Partindo das potencialidades socioculturais e políticas das emoções, Claudia Rezende e Maria Claudia Coelho (2010) pensam na sua capacidade de dramatizar e alterar a dimensão macrosocial em que estão inseridas para problematizar a noção de *micropolítica das emoções*. A partir desta noção, as autoras propõem uma forma de estudar diversos temas recorrentes nas pesquisas de ciências sociais, como as dinâmicas de exclusão e inclusão envolvidas nas relações interpessoais (desprezo, indiferença) e as fontes de complexidade dos laços sociais (fidelidade, compaixão), relacionando-as com as especificidades dos diferentes contextos em que estão inseridas.

Rezende e Coelho levam em conta noções centrais na compreensão das relações interpessoais, como alteridade e indiferença, para pensar nos variados casos de expressão da dimensão micropolítica das emoções, vinculando a manifestação destas noções às macro relações dentro das quais elas estão inseridas. Assim, os sentimentos são vinculados diretamente à chamada fronteira nós-outros, que garante que os sentimentos morais sejam responsáveis pelas dinâmicas de inclusão e exclusão e capazes de aplicar as dimensões micropolíticas das emoções através da dramatização, do reforço e da alteração das macro relações sociais.

Nísia Martins do Rosário e Lisiane Aguiar (2014), por sua vez, relacionam a ideia de corporalidades com os limites para renovação e imprevisibilidade nos textos corporais midiáticos, como os presentes em produções audiovisuais ficcionais. Segundo Rosário e Aguiar, apesar de terem espaço nestes textos corporais midiáticos, os elementos de novidade obedecem a determinados modos, como anúncios prévias, modificações ajustadas e repetições. Neste contexto, as corporalidades midiáticas têm um espaço muitas vezes restrito para a imprevisibilidade, por estarem inseridas em um sistema que tende a interditá-la ou rapidamente conformá-la aos seus padrões. E quando há possibilidade de rupturas e alterações de sentido, elas ocorrem de forma planejada, vinculada às normas e padrões dos meios massivos (as autoras concentram sua análise nos canais de televisão aberta, mas ela também pode ser aplicada às especificidades das pornochanchadas enquanto gênero cinematográfico comercial voltado para um grande público).

Assim, as irregularidades, nestes meios, podem ser inseridas em um processo de implosão, adaptado do conceito de explosão de Iuri Lotman (1999), com a transformação vinculada à preservação da cadeia de causa e efeito. Na implosão, o imprevisível é rapidamente moldado,

transformando-se logo em regularidade; os códigos são ajustados com prudência; os formatos permanecem os mesmos por muito tempo; as alterações e rupturas de sentido não podem ocorrer em grande escala, mas têm que ser programadas e avisadas; enfim, os tensionamentos e as interseções são diminuídas para estabilizar uma dinâmica veloz (ROSÁRIO E AGUIAR, 2014, p. 15).

No terceiro e último episódio de *Como é boa nossa empregada, O melhor da festa*, é possível aplicar a capacidade micropolítica das emoções através dos sentimentos de desejo, tensão, raiva e alívio expressos pelo corpo público e privado do corretor de ações Naná (Jorge Dória). Personagem nervosa e paradoxal, Naná representa a figura do

---

pai de família que não tolera que a filha namore um rapaz com cabelos compridos e que o filho beije a empregada, mas se interessa pela copeira da anfitriã da festa em que vai com a esposa (Neusa Amaral).

Logo depois de repreender a esposa por conversar com um desconhecido na festa, Naná vai até a copeira (Aizita Nascimento) e coloca o pedaço de papel com seu telefone no avental dela. Por dias, o corretor de ações se empenha em conquistá-la: manda flores, liga para ela, vai encontrá-la na praia, enfim consegue que ela aceite ir a um encontro com ele. Ao expor o desejo de Naná pela empregada e de apresentá-lo enquanto um pai de família hipócrita que parece estar em estado de permanente tensão, o último episódio de *Como é boa nossa empregada* exemplifica, ao mesmo tempo, a capacidade micropolítica das emoções em dramatizar e alterar a dimensão macrossocial em que estão inseridas e a complexidade dos efeitos das emoções ao serem aplicadas em um determinado contexto sociopolítico.

No caso de Naná, essa dramatização é causada principalmente pela sua personalidade simultaneamente agressiva e atrapalhada: quando está no caminho para encontrar a empregada, ele se dá conta que tem pouco dinheiro na carteira, então assim que busca ela em frente ao prédio de sua patroa, para em um banco para sacar dinheiro, enquanto a jovem espera no carro. Dentro da agência bancária, o corretor de ações vê que sua esposa está do outro lado da rua. Nervoso, ele pede ajuda para o gerente da agência, seu amigo, e os dois recorrem ao Loirinho (Carlo Mossy), jovem funcionário do banco apreciador de carros e mulheres.

O Loirinho é acionado para levar o carro e a empregada para outro lugar, fazendo o *programa* no lugar de Naná. Quando o rapaz entra no carro, no entanto, quem está lá é a esposa de Naná e, sem saber disso, ele revela a ela que o marido costumava ter encontros com outras mulheres constantemente. Furiosa, a esposa decide se vingar de Naná, dando prosseguimento ao *programa* com o Loirinho.

Quando o rapaz, conforme o combinado, vai devolver o carro a Naná em frente ao edifício dele, encontra o corretor de ações em estado de extrema ansiedade, que vai se transformando em prazer ao ouvir a descrição do *programa*. Conta mais, conta mais, ele pede ao Loirinho, que fornece detalhes de sua aventura amorosa com a suposta amante. A partir do momento em que o rapaz descreve a roupa da mulher, Naná discute com ele e entra em choque, começando a pensar que a amante na verdade é a esposa.

Neste momento, ela, a esposa de Naná, desce de um táxi e vem acudir ao marido, que passa mal.

O turbilhão de sentimentos suscitados pela aventura extraconjugal malsucedida de Naná expõe a complexidade que pode ser adquirida pela gramática emocional em determinados contextos sociais, no tom de humor e quase tragédia de uma trama que expõe a figura de Naná em uma situação patética, explorando as capacidades emocionais. E quase tragédia porque, no fim, a empregada surge na rua, de peruca loira, e seu olhar encontra o do Loirinho, os dois se dão as mãos e passam em frente ao agonizante Naná. Em um esforço desesperado de evitar a própria tragédia de ter sido traído pela esposa, o corretor de ações pergunta ao rapaz se aquela era a mulher com quem ele fez o *programa*. O Loirinho prontamente confirma, em uma piscada de olho cúmplice tanto para a esposa quanto para o espectador, e o desespero de Naná se transforma em alívio eufórico (Figuras 4a a 4d).

FIGURAS 4A A 4D - O alívio de Naná



FONTE – YouTube

Pensando na definição de Rosário e Aguiar (2014) de corporalidades midiáticas inseridas em contextos com pouco espaço para transformação, é possível destacar que a corporalidade de Naná passa por momentos de tensão, mas em que uma possível carga



dramática que resultaria da necessidade dele encarar o fato de ter sido traído pela esposa é esvaziada. A tensão é rapidamente dissipada e o desenlace da trama se conforma à dinâmica de humor e ironia que marcam os três episódios de *Como é boa nossa empregada*.

Assim, o tensionamento e a instabilidade foram rapidamente moldados, padronizados, dentro de um final condizente com a proposta do filme e da pornochanchada como gênero conservador em relação à manutenção do status quo. Este espaço para o conflito dramático, contudo, não deixou de, mesmo que momentaneamente, fazer com que as emoções transformassem a corporalidade de Naná. Sua passagem do desespero ao alívio também marca este privilégio do papel das capacidades emocionais em contextos sociais.

### **O caminho de Solange: construção de individualidade e nojo em *A dama do loteamento***

A partir do amor em *Romeu e Julieta*, Eduardo Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquem de Araújo (1977) analisam como este papel influencia as relações entre indivíduo e sociedade, libertando o indivíduo dos laços sociais e vinculando-o à valorização das relações interindividuais. Nesse contexto, para Viveiros de Castro e Benzaquem de Araújo, o amor passa a ligar os indivíduos a uma relação entre si, não entre eles e a sociedade, o que aponta para uma valorização da individualidade, da busca por desejos pessoais, e não coletivos.

Para compreender esse despertar da individualidade, os autores destacam o caráter afetivo do amor na construção de relações sociais, nas quais a base seria a escolha individual, opondo-se a relações marcadas pelo cumprimento de códigos exteriores, como as de trabalho e poder institucional. Ao mesmo tempo, é preciso não separar totalmente o individual do social, o opcional do obrigatório, incorporando, dentro dos contextos em questão, o caráter afetivo e individual na análise das relações sociais.

Ir contra essa separação sociedade/indivíduo, portanto, destacam Viveiros de Castro e Benzaquem de Araújo, é superar correntes antropológicas que fazem a divisão entre dois tipos de relações. Enquanto de um lado estão os vínculos em que as condutas humanas obedecem a uma série de direitos e deveres, com a solidariedade sendo um imperativo social, de outro se encontram os laços baseados na escolha individual sobre condutas e parcerias.

---

A superação dessa dualidade encontra espaço na problematização de *Romeu e Julieta* e na repercussão dos fenômenos sociais nas consciências individuais. Dessa forma, a importância do livro, segundo os autores (1977, p. 144), é dada, acima de tudo, não em função “do caráter típico dos personagens, mas justamente do seu caráter altamente individualizado. É como indivíduos que Romeu e Julieta se tornam símbolos (i.e. encarnam valores gerais) – símbolos, a saber, do indivíduo”.

E é enquanto indivíduos que Romeu e Julieta são unidos pelo casamento, mas, como desfecho, são divididos em vida, morrendo um diante do corpo do outro, nem juntos nem separados. E a união dos dois, pelo casamento, não é uma união familiar e, sim, individual; o enlace das duas famílias, as rivais Capuleto e Montecchio, se dará apenas através da morte do jovem casal, no cemitério.

Mortos Romeu e Julieta, morre também a rivalidade entre suas famílias, e “não temos mais os Capuleto contra os Montecchio, luta assistida por uma cidade dividida e um príncipe impotente; agora, a autoridade central não está mais ameaçada, e a distinção pertinente é entre o príncipe como senhor absoluto e os cidadãos” (VIVEIROS DE CASTRO; BENZAQUEM DE ARAÚJO, 1977, p. 148). Com a lei se concentrando na autoridade do príncipe e as lealdades sendo unidirecionais, os cidadãos são inseridos em relações individuais, como o exemplo de Romeu e Julieta, sem fronteiras e lealdades ditadas por núcleos familiares.

Se a morte e a união dos amantes de Verona simboliza a construção da individualidade em *Romeu e Julieta*, em *A dama do loteamento*, a construção da protagonista, Solange (Sônia Braga), como indivíduo, é regida pela separação entre sexo e amor. Depois de não corresponder, na lua-de-mel, ao beijo de língua do marido, Carlinhos (Nuno Leal Maia), e de não querer fazer sexo com ele, Solange é estuprada por Carlinhos, profetizando: “todos os dias eu vou ser violada”. A profecia é uma reação à brutalidade do estupro e à frase de Carlinhos depois do ato (“agora você é minha”), dando início ao processo de construção de individualidade de Solange, que associa o sexo no casamento à violência, à sujeira, com a qual não quer impregnar o amor que sente pelo marido.

Este fica desesperado com a negativa sexual da esposa; semanas após a lua-de-mel, Solange tenta, mas não consegue sentir atração por ele, mesmo amando-o. Aos poucos, ela vai diferenciando seus comportamentos dentro e fora do casamento: primeiro, deixa o carro em um estacionamento, retoca e maquiagem e vai em direção à

rua; depois, em um jantar com Carlinhos, seu melhor amigo, Assunção (Paulo César Pereio) e a noiva deste, Solange, por baixo da mesa, passa o pé na perna de Assunção. Como próximo passo, ela divide suas aventuras extraconjugais em duas frentes: a com desconhecidos que conhece nos lotações cariocas e com quem faz sexo em lugares públicos, como campos, cemitérios e cachoeiras, e a com conhecidos, todos muito próximos ao marido.

O primeiro deles é Assunção, a quem Solange pede para visitá-la em casa, logo mostrando que não quer ser vista por ele como amiga. Os dois se beijam e, como Assunção hesita em continuar aquela situação na casa do melhor amigo, eles vão para um motel. Depois do sexo, Solange vai sozinha para a piscina do quarto, com uma mão tocando a água e com a outra evitando molhar o cabelo, a materialização do indivíduo que tem domínio sobre seus atos.

Confrontada por Assunção pelo motivo de trair Carlinhos com seu melhor amigo, ela deixa claro que é indiferente a ele e que ama ao marido, por quem não sente desejo. Queria descobrir se a frieza também se estendia a outros homens. Ante a fúria de Assunção, cobiça desta experiência sexual, que diz ter nojo dela, Solange responde com ironia e desinteresse, enquanto se veste: “é mais feliz do que eu, pelo menos você tem nojo de mim. Eu não sinto nada por você. Vê que horas são”.

O nojo que Assunção sente por Solange é analisado por William Ian Miller (1997) enquanto um sentimento complexo reativo a ações repulsivas e revoltantes. Em termos civilizatórios, segundo Miller, nossas sensibilidades ao nojo foram estabelecidas para torná-lo um mecanismo de controle social e psíquico, transformando o ato de falar sobre ele algo indecoroso, causando constrangimento e associando-o a imagens como corpos grotescos e odores nauseantes.

Dessa maneira, o nojo é uma emoção com intenso significado político, especialmente por seu papel na hierarquia da ordem política, no que diz respeito à avaliação negativa de tudo o que entra em contato com ele, associando o objeto ou pessoa em questão à maldade e à inferioridade. Com sua capacidade de contaminação, o nojo alerta para o fato de o mundo ser um lugar perigoso, em que os poderes poluidores de baixo são muito maiores que os poderes purificadores do alto.

E é por seu caráter aversivo que o nojo se distingue de grande parte das outras emoções, por criar uma experiência sensorial em relação à sensação de ser colocado em perigo pelo nojento, de como é estar muito perto do nojento, de vê-lo, cheirá-lo e tocá-

lo. De um jeito único, o nojo força descrições concretas e sensuais do seu objeto, e desempenha um papel central na construção dos códigos sociais, políticos e culturais, porque, defende Miller (1997, p. 21), “parece ser uma consequência necessária da nossa consciência da vida em si mesma – gorda, plena, hierárquica, perversa, viscosa vida”.

Essa emoção complexa, que mescla atração e repulsão e tem grande importância social e política, é fundamental na construção da individualidade de Solange a partir da separação entre amor e sexo, casamento e vida externa. Ao mesmo tempo em que ama o marido e não tem desejo sexual por ele, ela explora e busca essa atração com desconhecidos e conhecidos de Carlinhos. Além do seu melhor amigo, Solange procura o pai dele (Jorge Dória) e contesta seu discurso de vê-la como uma filha, despertando o desejo reprimido que o sogro sente por ela. A seu pedido, os dois vão para um motel.

Em sua exploração do desejo, Solange constitui uma individualidade enquanto ser social e sexual a partir da busca individual pelo caminho do amor pelo marido e pela atração física por outros homens. É um caminho em que ela se sente constantemente atormentada, sem entender porque age dessa forma, explorando o nojo não por sentir-se indigna, mas por cruzar a fronteira entre o permitido e o proibido, experimentando a viscosidade e a visceralidade, de uma maneira autônoma.

É como indivíduo autônomo que Solange escolhe seus parceiros sexuais nos ônibus, celebrando a consagração do desejo no espaço público, nunca no espaço privado, com o marido, a quem confessa suas aventuras, restando a ele passar da raiva à impotência, à morte simbólica. O que prevalece é a individualidade de Solange, sendo a de Carlinhos sacrificada em prol da autonomia da esposa e de sua consagração pública. É o que Ismail Xavier (2003, p. 191) chama de *estética da grossura*, em que o sexo se torna sujeira e explora o nojo, construindo “um pan-erotismo ajustado a uma proximidade de corpos expostos ao olhar e ao toque, numa cidade tropical cujo clima e cultura celebram uma onipresença do sexo”. Com sua individualidade consolidada, Solange é vista no final do filme andando pelas ruas do Rio de Janeiro de vestido vermelho, com a imagem aos poucos se afastando dela até mostrar apenas a cidade, enquanto define a seu psicólogo, em voz confessional, seu tormento como mulher e esposa que estranha a própria singularidade, ao mesmo tempo em que não se culpa por ela: “eu amo meu marido e me entrego todos os dias a qualquer um. [...] Eu faço o que faço e não soffro”.

---

Esta vitória da autonomia feminina, portanto, não causa represálias sociais à Solange, mas lhe obriga a se conformar com a própria condição, a tentar entender a própria autonomia e lidar com ela.

### **Considerações finais**

Explorando a capacidade das pornochanchadas de dar espaço para as emoções em contextos sociais, e ao mesmo tempo vinculando-as à dinâmica própria do gênero nas relações entre erotismo e humor, no caso de *Como É Boa Nossa Empregada*, e erotismo e drama, em *A Dama do Lotação*, foi possível perceber como a abordagem sociopolítica das emoções passa, nos dois filmes, por pontos como as diferentes representações da figura feminina, o deslocamento dos sujeitos, especialmente as mulheres, para lugares fora da norma, e as dinâmicas de poder presentes nas relações interpessoais. Em relação à figura feminina, destacam-se as representações das empregadas que se tornam amantes, no primeiro filme, em alguns casos passando da primeira para a segunda posição e adquirindo um caráter mais autônomo do que possuíam no início da história, e, no segundo filme, da mulher que é estuprada pelo marido e busca o prazer sexual fora do casamento, se fortalecendo de forma independente nesta busca.

Estas posturas autônomas colocam tais figuras femininas, especialmente a copeira que se torna amante, no primeiro episódio de *Como É Boa Nossa Empregada*, e Solange, em *A Dama do Lotação*, em lugares fora da norma, enquanto mulheres que buscam seu prazer e que, no desenrolar das tramas, não são por punidas por isso. É importante destacar, contudo, que, longe de ser completa, a autonomia destas mulheres é limitada pela posição social ocupada por cada uma delas.

No caso da copeira, a descoberta de seu *affaire* com o filho dos patrões lhe causa a demissão, em um primeiro momento, mas, em seguida, ela se torna amante do patrão, que lhe monta um apartamento, no qual ela também se encontra com o filho dele. Assim, ela passa de uma posição de empregada, que carregava consigo um resquício da escravidão da mulher negra que também fazia parte da experiência sexual dos homens da casa grande, para o posto de amante, dando prosseguimento à experiência sexual em outro ambiente.

Já no caso de Solange, em sua busca por duas frentes extraconjugais de prazer, com desconhecidos em ônibus e com homens muito próximos a seu marido, não há uma

punição social, com Carlinhos sendo simbolicamente morto em benefício da autonomia da esposa, e sim um tormento da personagem com a própria singularidade, com sua busca pelo prazer sexual fora do casamento. Dependente financeiramente do marido, como grande parte das mulheres desta época, cabe a Solange buscar ser autônoma apenas em termos sentimentais e sexuais, e não profissionais, subvertendo-se a partir do sexo. Assim, nesta sua construção de autonomia, há também uma contestação das figuras masculinas de poder, seu marido, seu sogro e o melhor amigo de Carlinhos: traindo o primeiro com os outros dois, e não sofrendo punição por estas e pelas outras traições, ela consegue tensionar os mecanismos de força intrínsecos às relações interpessoais.

Na articulação entre as discussões teóricas e os dois filmes, portanto, foi possível discutir a capacidade do cinema de potencializar uma análise do impacto das emoções nos comportamentos cotidianos dos indivíduos, e como estas emoções se relacionam diretamente com o contexto social e político em que estes indivíduos estão inseridos.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno César Pereira de. **Boca do Lixo**: cinema e classes populares. Orientador: Fernão Vitor Pessoa Ramos. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, BR-SP, 2002.

ABU-LUGHOD, L.; LUTZ, C. Introduction: emotion, discourse, and the politics of everyday life. In: ABU-LUGHOD, L.; LUTZ, C. **Language and the Politics of Emotion**. New York. Cambridge University Press, 1990.

BARBALET, J.M. Why Emotions are Crucial. In: BARBALET, J.M. (ed.) **Emotions and Sociology**. Oxford: Blackwell, 2002. p 1–9.

BERNARDET, Jean Claude. **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARDOSO, Fernando Henrique. **O modelo político brasileiro e outros ensaios**. São Paulo: Difel, 1972.

CRUZ, Sebastião Velasco e MARTINS, Carlos E. De Castello a Figueiredo: uma incursão na pré-história da Abertura. In: SORJ, Bernardo e ALMEIDA, Maria Hermínia T. (orgs.). **Sociedade e política no Brasil pós-64**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

---

MILLER, W. **The Anatomy of Disgust**. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

REZENDE, C; COELHO, M. C. **Antropologia das Emoções**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas. Série Sociedade e Cultura, 2010, 136 p.

ROSÁRIO, Nísia Martins do e AGUIAR, Lisiane Machado. Implosão Midiática: corporalidades nas configurações de sentidos da linguagem. **Significação** – v. 41, n.42, 2014.

SIQUEIRA, M.; VICTORA, C. O corpo no espaço público: emoções e processos reivindicatórios no contexto Da “tragédia de Santa Maria”. **Sexualidad, Salud y Sociedad**, abril/2017.

VIVEIROS DE CASTRO, E.; BENZAQUEM DE ARAUJO, R. "Romeu e Julieta e a origem do Estado", In: VELHO, G. **Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977, p. 130-169.

SIMÕES, Inimá. Sexo à brasileira. **Revista ALCEU** - v.8, n.15, jul./dez. 2007.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena** – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.