



Gênero, Desejo e Erotismo: Um Caso de Comparação entre “Clubes de Mulheres” em Buenos Aires e no Rio de Janeiro

Marion Arent*

RESUMO

A pesquisa compara dois Clubes onde homens fazem *strip-tease* para plateias femininas, focalizando imagens e performances de gênero. Ao analisar a organização das fronteiras entre alguns elementos das dimensões erótico-afetivas (emoções, sentimentos, desejos, moralidade, transgressão) neste campo, atesta a gênese sociopsicológica do processo de excitação sexual e da construção do padrão de consumo erótico dos sujeitos. Há mais diferenças do que semelhanças entre os espetáculos. O show argentino traz coreografias que encenam afeto e intimidade de casais ao som de músicas românticas, enquanto que no Brasil malabarismos sexuais embalados pelo *pornofunk* remetem à orgia, à impessoalidade e à promiscuidade. Em comum, a heteronormatividade, o hedonismo, o caráter lúdico e a comicidade. A dominação masculina e a hierarquia dos papéis sexuais são preservadas mediante reforço da virilidade e da condição ativa masculina.

Palavras Chave: *Strip-tease* masculino; Corpo; Gênero; Sexualidade; Erotismo

GÉNERO, DESEO Y EROTISMO: UN CASO DE COMPARACIÓN ENTRE “CLUBES DE MUJERES” EN BUENOS AIRES Y EN RÍO DE JANEIRO

RESUMEN

Este artículo se basa en la investigación que compara dos Clubes donde los hombres hacen *striptease* para un público femenino, y se focaliza en las imágenes y *performances* de género. Al analizar la organización de las fronteras entre los elementos de las dimensiones erótico-afectivas (emociones, sentimientos, deseos, moralidad, transgresión) de este campo, damos cuenta de la génesis sociopolítica del proceso de excitación sexual y de la construcción de un patrón de consumo erótico de las y los sujetos. Hemos encontrado más diferencias que semejanzas entre

* Posdoctora Universidad de Buenos Aires. Doctora de la Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil. Correo electrónico: arent@hotmail.com. Fecha de recepción: julio de 2011. Fecha de aprobación: noviembre de 2011.

los espectáculos. El show argentino desarrolla coreografías que escenifican afecto e intimidad de las parejas, mientras se escucha música romántica, en tanto que en Brasil, los malabarismos sexuales al ritmo de *pornofunk*, remiten a orgías, a la despersonalización y la promiscuidad. Tienen en común la heteronormatividad, el hedonismo, el carácter lúdico y la comicidad. Son preservadas la dominación masculina y una jerarquía de los roles sexuales así como el refuerzo de la virilidad y de la condición activa masculina.

Palabras Clave: *Strip-tease* masculino; Cuerpo; Género; Sexualidad; Erotismo

INTRODUÇÃO

Os últimos anos do século XX trouxeram, nas sociedades ocidentais, o incremento do comércio do erotismo e da pornografia e a ruptura com muitas convenções referentes à moral sexual. No centro desta mudança figura um processo crucial para a modernidade, segundo o antropólogo brasileiro Luiz Fernando Dias Duarte (2004: 43): “a emergência e progressiva hegemonia de uma ética hedonista”, requalificando o erotismo enquanto fonte de prazer. Práticas outrora intensamente reprimidas, como masturbação, sodomia, homoerotismo, adultério, prostituição e pornografia, são foco de debates com vistas à “normalização”.

O campo investigado ilustra esta expansão: dois clubes noturnos, um situado na cidade do Rio de Janeiro (Brasil) e outro em Buenos Aires (Argentina), onde, após shows de *strip-tease* masculino para plateias exclusivamente femininas, o que justifica a nomenclatura “Clubes de Mulheres”,¹ tem início uma festa dançante com presença do público masculino.

A exposição ao vivo, para mulheres, do corpo masculino com finalidades eróticas, é fenômeno pouco estudado na academia, apesar do crescimento da indústria pornográfica enquanto setor economicamente significativo dentre as produções culturais.

A objetificação de corpos viris com vistas ao deleite feminino inverte, ainda que de modo limitado no tempo e no espaço, normas das sociedades ocidentais relativas à iniciativa nos encontros heterogênicos, prerrogativa masculina, cabendo a elas a provocação do desejo e a proposição de atendê-lo passivamente, como explica o filósofo francês Georges Bataille (2004).²

Contrapondo-se à visão essencialista, a partir da qual características atribuídas a homens e mulheres são percebidas como inevitáveis e “naturais”, porque inatas,³ buscamos contribuir para a discussão dos processos de transformação e permanência de algumas convenções sexuais e de gênero.

A sexualidade constitui “uma das áreas mais profícuas para investigar (...) as intrincadas relações entre processos de modernização e permanência de lógicas tradicionais, tanto no que concerne ao nível das práticas quanto ao plano dos valores” (Heilborn, Cabral e Bozon, 2006: 211). Valores e práticas que procuramos identificar e analisar.

MARCO TEÓRICO CONCEITUAL

Complexos processos de aprendizado, socialização e modelação cultural estruturam a sexualidade. “As técnicas corporais classificáveis como ato sexual são objeto de definições sócio-históricas que variam no tempo e no espaço cultural” (Heilborn, Cabral e Bozon, 2006: 236) e múltiplas são as modalidades possíveis de contatos para produção / obtenção de prazer.

Em consonância com esta perspectiva, apresentamos o referencial teórico dos *scripts* sexuais.

Scripts Sexuais

A partir da abordagem do ato sexual como um evento social complexo, os sociólogos estadunidenses John Gagnon e William Simon trouxeram o conceito de *scripts* sexuais. Situações potencialmente sexuais são produzidas ao criarmos contextos que abarcam elementos esperados de um cenário sexual; esta ambientação favorece a emergência da excitação e a disponibilidade dos parceiros (Bozon, 2004b).

Scripts ou roteiros sexuais são projetos e metas que coordenam atividades verbais e não verbais envolvidas na conduta sexual humana. São delineados, reordenados e readaptados através da combinação de diversos vetores, que delimitam o campo de possibilidades dos sujeitos, tais como origem, história familiar, classe social, etapa do ciclo de vida e relações de gênero travadas em cada ordenação diádica (Heilborn, 1999). Diferentes contextos demandam distintos roteiros: variações do primeiro implicam na adição de novos materiais ao segundo, como no caso de interações travadas na ausência do sentimento de amor ou entre pares extraconjugais, por exemplo (Gagnon, 2006).

Para que ocorra uma interação sexual, a conduta dos parceiros não pode afastar-se demais dos *scripts* pertinentes. Há, entretanto, múltiplos roteiros passíveis de serem seqüencialmente dispostos a fim de viabilizar desempenhos sexuais adultos aceitáveis (Gagnon, 2006).

Scripts têm função estruturante tanto para o imaginário sexual coletivo quanto para indivíduos e seus relacionamentos, pois permitem identificar, interpretar e estabilizar componentes sexuais da vida erótica. Seu principal efeito consiste em favorecer a inscrição da sexualidade numa dramaturgia (Bozon, 2004b).

O sociólogo francês Michel Bozon (2004b) apresenta três tipos de *scripts* sexuais, de acordo com o campo de ação: intrapsíquicos, interpessoais e culturais. *Scripts* intrapsíquicos são esquemas cognitivos estruturados, compostos de dados oriundos da experiência pessoal formatados em seqüências narrativas, planos e fantasias sexuais. Possibilitam o reconhecimento de estados corporais e situações sexuais e assim orientam tanto a vida mental quanto o comportamento social. *Scripts* interpessoais correspondem às “seqüências ritualizadas de atos que intervêm nos encontros, no estabelecimento e na manutenção dos relacionamentos, provocam a excitação e coordenam a realização prática das relações sexuais” (Bozon, 2004b: 131). Já os *scripts* culturais prescrevem o aceitável e o vetado em matéria sexual, como regras de uso de lugares públicos. Afinal, “não é possível tudo, a todo momento, com qualquer pessoa, em qualquer circunstância” (Bozon, 2004b: 130).

Categorias de *scripts* contribuem para a estruturação da sexualidade de acordo com cada contexto sócio-histórico. Características como individualização, intimidade e interioridade psíquica, vigentes nas sociedades contemporâneas, engendraram o desenvolvimento da dimensão intrapsíquica dos *scripts*, ao mesmo tempo em que favoreceram a perda da homogeneidade dos cenários culturais, cujas normas se tornaram cada vez menos evidentes. Fantasias sexuais, por exemplo, representam vivências subjetivas derivadas deste momento histórico (Bozon, 2004b). Clubes de Mulheres fomentam tais fantasias mediante múltiplos *scripts*, apresentados a seguir.

DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Um dos aspectos mais contrastantes na comparação entre os Clubes reside na composição dos *scripts* sexuais. Embora sempre inscritos no campo heteronormativo, diferenças são notórias.

No Clube argentino, o romantismo rege o roteiro e aparece em quase todas as duas horas e meia de espetáculo. O modo como *strippers* são anunciados evidencia isso. O Fantasma da Ópera é referido como “romântico e sensível”:

“Vocês estão dispostas a se enamorar dele?”, indaga a apresentadora. Há um cuidado constante em mesclar sensualidade, erotismo e afeto. Cenas retratam bravura, heroísmo, virilidade e afetividade em situações alusivas à díade matrimonial, como na performance do Piloto de Aviação Comercial, quando Felipe⁴ surge em meio ao público, ocupa cenário ambientado na residência onde a parceira lhe aguarda e juntos bebem espumante ao som de uma canção que diz “*I miss you*”.

Diante da ausência de roteiro no espetáculo brasileiro, o enredo limita-se ao personagem do Médico, que traz ao palco um breve exame clínico. A ênfase consiste na demonstração figurada da cópula heterossexual em duplas, trios ou grupos maiores. O ato sexual, dissociado do romantismo, não configura elemento de construção ou reafirmação da díade conjugal; remete, outrossim, à infidelidade conjugal masculina e feminina, à promiscuidade, à orgia e à prostituição masculina e feminina. Ao invés de casais estáveis, vigoram o anonimato e a impessoalidade.

O romantismo sequer aparece no evento mensal intitulado “Noite do Beijo na Boca”, quando a performance no palco inclui, obrigatoriamente, o beijo na boca entre cada *sedutor*⁵ e as mulheres que lá subirem. Como verbalizou o apresentador ao microfone, nestas noites “só tem uma regra: Subiu, tem que beijar!”. Destituído do apelo romântico que o representa como vetor de transmissão de afeto e desejo, o beijo veicula sensualidade e erotismo. Na festa pós-show, anunciada como “a maior pegação do Rio de Janeiro”, beijos são trocados anonimamente. Os/as “*serial kissers*”, parte significativa da clientela destas noites, não pretendem mais do que beijar um vasto e indiscriminado contingente de pessoas do sexo oposto, atestando a provisoriedade dos contatos entre pares heterossexuais relativamente anônimos que interagem mediante aproximações sucessivas que englobam carícias e beijos na boca. A força de atração aí gerada fica evidente a partir do inegável sucesso deste evento, quando o Clube recebe público consideravelmente superior às demais noites, em especial no que concerne ao número de mulheres, ávidas por vivenciar a experiência do “beijo explícito e exposto”, no palco, diante da platéia. Tal motivação opera em consonância com os ditames da “sociedade do espetáculo”,⁶ onde a exposição substitui a intimidade e sensações sobrepujam sentimentos.

Distinções ficam evidentes também no encerramento dos shows. No caso argentino, *strippers* vestidos de modo uniformizado executam coreografia coletiva e cada um se despede do público atirando beijos. No Brasil, entram em

cena trajando sungas com a logomarca do empreendimento inscrita na região genital. Várias mulheres sobem ao palco, dando continuidade à representação coletiva de práticas sexuais diversas.

Dentre as principais semelhanças, consta o caráter cômico do espetáculo. Os planos estético e etário são vetores importantes na gênese da comicidade, operada a partir do contraste oriundo da formação de casais improváveis, como um jovem musculoso e uma senhora obesa, por exemplo. Uma frequentadora do Clube argentino explicou que as “gordas não têm lá fora oportunidade de agarrar um rapaz lindo”. No caso brasileiro, a diversão deriva também do tom grotesco, assegurado mediante simulação de práticas sexuais acrobáticas entre pares inusitados. Tais cenas beiram um limiar, como elucida a frequentadora Alice: “Você não sabe se acha cômico ou ridículo”. A comicidade é pertinente ao aspecto lúdico que perpassa a proposta dos Clubes, onde a clientela busca, acima de tudo, diversão.

Outro elemento comum a ambos consiste no controle masculino sobre as situações ocorridas no palco, que embora eventualmente lhes escape, é sempre retomado.

Como estratégia de resistência ao controle, a maioria das mulheres exhibe condutas transgressoras, variáveis de acordo com regras, proibições e interditos. Enquanto no Rio de Janeiro *strippers* não podem mostrar genitais ao público, em Buenos Aires devem necessariamente fazê-lo. Daí que, no Brasil, a principal transgressão consiste em tentar tirar-lhes a sunga, o que jamais verifiquei na Argentina, onde a infração mais frequente reside em fotografar o espetáculo, algo vetado apenas lá. Tentativas de tocar os pênis dos *strippers*, atitude comum –e proibida– em ambos os Clubes, ocorrem com certa regularidade. Somente na Argentina visualizei a inserção de cédulas nas sungas, embora não haja restrições quanto a isso em nenhum Clube.

A permissividade feminina no que concerne à interação e à aproximação masculina é visivelmente distinta. Enquanto no Clube argentino há apenas algumas situações de assédio aos *strippers* durante a festa pós-show, no Clube brasileiro referências às transgressões dos limites de sociabilidade previstos dentro do contexto de uma festa em local público foram recorrentes nos relatos dos/as informantes, que reportaram cenas de nudez, masturbação, sexo oral e coito.

Incidem sobre mulheres brasileiras estímulos visuais e etílicos. O organizador Luciano reitera a mútua influência do álcool e das cenas apresentadas no palco sobre a conduta feminina: “A combinação da bebida

com o show libera as mulheres; é o conjunto, já tentamos fazer show sem bebida liberada e não era tão animado, e o contrário idem, bebida sem show também não funcionou”.

A assídua freqüentadora Marília explica: “Os caras lá fora sabem que as mulheres estão bêbadas, vão entrar para pegar. A mulherada está muito mais aberta; quando os homens entram elas já estão a mil, fizeram uma hora só mulher com mulher, enchendo a cara, muitas já estão bêbadas”.

A cliente Natália entende que as mulheres vão ao Clube: “Para dar vazão à fantasia, e justificam o ato pela bebida. A casa libera bebida não é à toa, é nessa intenção. A mulher bebe um copo de chope e diz que está doidona, sai com os caras e usa o álcool, às vezes, para justificar”.

A ingestão de bebida alcoólica é amplamente evocada como motivo do descontrole feminino. Mulheres parecem tanto precisar deste álibi para dar vazão a desejos eróticos quanto são vistas como dele necessitando para atingir o estado de prontidão ao contato imediato intergêneros, algo supostamente “natural” aos homens. Ao invés de figurar como manifestação da vontade pessoal, a atitude feminina desregrada é concebida como fruto do consumo abusivo de álcool combinado à conduta predatória masculina, da qual seriam “vítimas”, como sintetiza Mirian, *promoter* do Clube carioca: “Os homens se aproveitam das mulheres que ficam bêbadas”.

Potencializando tais estímulos, algumas falas ao microfone, protagonizadas pelos organizadores do Clube brasileiro, são explícitas ao incitar o descontrole: “É o último show do ano! Aproveitem! Hoje é para ficar descontrolada!”. A anomia adquire significado de aproveitamento da festa. Implícita está a idéia de que o autocontrole feminino restringiria a fruição e o prazer, estes favorecidos pela ingestão de bebidas alcoólicas: “Amanhã, quarta-feira, *Choppada* ‘Clube das Mulheres’: Bebida liberada até a meia-noite! É para perder a linha, para ficar descontrolada a noite toda!”. “Perder a linha” equivale a ultrapassar os limites que separam a “mulher direita”, regida pelas normas sociais da decência e do recato, da “depravada”. Verbalizações ao microfone modulam reações da platéia; quando contida, é instigada: “Pode passar a mão!”.

Letras de músicas embasam o discurso dos locutores. Qualificado como o “Hino das Casadas”, em função do refrão que diz “No Clube das Mulheres, a gente zoa, dinheiro na sunguinha e eu tô rindo à toa, os cara saradinho, ah, eu tô rindo, eu vou chifrar o meu marido!”, o *funk* “Clube das Mulheres” é acompanhado da pergunta: “Tem alguma casada aqui?”.

Escassos estímulos concorrem para o descontrole feminino no Clube argentino, além do show. Um solitário dançarino se exhibe de sunga sobre um “queijinho”, durante os intervalos. Ao invés de bebidas alcoólicas, são oferecidas pizzas. Intervenções da apresentadora são menos provocativas: “Querem ver mais?”. “Sim!”, gritam as mulheres. Ela insiste: “Estão desesperadas... Quero ouvir gritos!” A platéia atende. “O que não fazem para ver um pouco de talento!”, ironiza.

A trilha sonora pós-show segue o estilo *flashback*, sem letras apelativas. Pessoas interagem, mas não vi casais se beijando. Mulheres assediam *strippers* tentando beijá-los, o que eles evitam, e tirar fotos com deles, ao que acedem, posando. Não observei abordagens diretas das mulheres aos demais homens.

A participação delas é restrita do ponto de vista quantitativo, porém com performances enriquecidas. Em geral protagonistas de despedidas de solteira, aniversários ou formaturas, têm contribuição previamente ensaiada e papéis inseridos no roteiro do espetáculo argentino.

No palco brasileiro, *strippers* ficam pouco tempo sozinhos. A presença individual e coletiva das mulheres, quase constante, visa à encenação de práticas diversas, geralmente acrobáticas, algumas alusivas ao sexo grupal, numa clara “espetacularização do ato sexual” (Cecchetto, 2004: 242). No espaço da platéia elas permanecem em pé, dançando e/ou deslocando-se em intensa mobilidade, ao contrário do que acontece no Clube portenho, onde são dispostas cadeiras ao redor de mesas, com reserva antecipada de lugares marcados.

Inexistem garçonetes nos Clubes. Apenas homens servem às mulheres, corroborando a fantasia feminina de que estão ali para satisfazer todos –ou quase todos– os seus desejos. Enquanto na Argentina há garçons em circulação, no Brasil há somente *barmen*.

Outra evidente distinção consiste no cenário. No Clube portenho, bastante diversificado: variados elementos inseridos em cada show, incluindo recursos de iluminação. No Clube carioca, quase inexistente, excetuando-se o uso eventual de uma cadeira. A iluminação segue o padrão típico das casas noturnas.

O espetáculo argentino percorre ampla sequência de performances, alteradas regularmente a fim de trazer novidades ao show. A renovação é em média de um quadro novo por mês, de modo que anualmente o espetáculo é reformulado na íntegra. Já no Clube brasileiro a inovação fica a cargo da composição de *strippers* escalados –três, quatro ou seis, dentre um universo de

doze rapazes—. Como cada um costuma interpretar determinado personagem, o show muda de acordo com o elenco. Em Buenos Aires o grupo é permanente, composto por sete *strippers*. Todos entram em cena várias vezes —em conjunto, duplas, trios e individualmente— incorporando múltiplos personagens. Temos Médico, Bombeiro, Fantasma da Ópera, Zorro, Feiticeiro, Oficial da Marinha Argentina, Aviador, Piloto de Avião Comercial, Dançarinos de Tango, Árabes, além dos quadros “Sauna” (com cinco *strippers*) e “Banho” (o rapaz inicia a performance nu, sob uma ducha, e se veste no palco).

No Clube carioca, personagens variam dentre os seguintes: Bandido, Mafioso, Malandro, Diabo, Sadomasoquista, Mecânico, Bombeiro, Gari, Executivo, Médico, Oficiais das Forças Armadas, Policial do BOPE, Policial Militar, Guarda-Costas, Lutador de Vale Tudo, Ninja, Árabe, Cigano, Noivo, Sedutor, *Don Juan*, Zorro e Fantasma da Ópera.

Em comum aos dois Clubes, figuras que povoam fetiches femininos: Médico, Bombeiro, Fantasma da Ópera, Zorro, Árabe, Oficiais Militares. Mesmo com tais similitudes, há acentuadas diferenças. Enquanto no caso argentino são construídas e apresentadas imagens masculinas consideradas ideais para satisfazer às fantasias daquelas mulheres —homens românticos, sensíveis, cavalheiros, mas também viris, potentes, além de vencedores, poderosos e muito bonitos—, no Clube brasileiro o apelo essencial reside na exploração da masculinidade viril associada à hipersexualidade e ao sexo sem vínculo afetivo e/ou compromisso.

São perceptíveis algumas semelhanças entre estes shows e aqueles analisados pela antropóloga estadunidense Judith Lynne Hanna (1999), que têm lugar na discoteca norte-americana *Ginnie's*. Por exemplo, o acesso masculino à casa condicionado ao término do espetáculo. Sua presença descaracterizaria estes locais enquanto “Clubes de Mulheres” e facilitaria a ocorrência de possíveis manifestações de homoerotismo masculino. Na *Ginnie's*, os ‘Dançarinos *Feel-good*’ criam “a aura tradicional de aventura amorosa e cavalheirismo, misturada com aberta sexualidade e agressividade masculina” (Hanna, 1999: 322). Nos Clubes latino-americanos também é buscada esta dosagem, sempre visando à satisfação da clientela.

No evento brasileiro, demonstrações de virilidade estão calcadas numa combinação de elementos: exibição da força física dos *strippers*, que erguem mulheres pesadas e executam acrobacias sexuais, corpos hipertrofiados, postura ativa, controle corporal (evitando rebolar), personagens desempenhados —em geral, homens em posições dotadas de algum poder—, constante disposição para

o sexo e manifestação de desejo incondicionalmente direcionado às mulheres. Além de onipresente, o apetite sexual do “macho” pela “fêmea” é intenso, pois várias delas sobem ao palco a cada espetáculo e eles conseguem satisfazê-las sempre, ainda que no plano da fantasia.

Um dado incontestado é que, em ambos os casos, o negócio atende aos interesses do público, algo passível de comprovação mediante o tempo de inserção no mercado, consideravelmente longo: vinte e dois anos em Buenos Aires e onze no Rio de Janeiro.

Mudanças culturais promovem alterações na forma como este tipo de espetáculo é consumido através dos tempos. João, que representa o Médico, atesta: “Antigamente era totalmente diferente! Era mais sensualidade, não tinha tanto contato físico; tinha que fazer performance no palco, transmitir sensualidade, excitar a mulher sem tocar nela. Eu prefiro do jeito de antigamente, era mais bonito”. Mas, como disse o colega Alex, “tem que mostrar o que elas querem ver, jogar para o alto, virar de cabeça para baixo”. O *sedutor* Marcelo preferiria manter um estilo romântico, “mas não é isso que elas gostam”. Maior sucesso entre o público, a performance do Médico faz claras alusões ao sexo explícito. A letra de uma música, invariavelmente presente, remete ao sexo anal: “Injeção dói quando fura, arranha quando entra; doutor, assim não dá, não há poupança que agüenta! Tá ardendo, mas tá entrando, arranhando, mas tá entrando (...). Ai, doutor, que dor! Ai, médico, que dor!”.

Aparece nos discursos uma inversão parcial das preferências tradicionalmente atribuídas aos gêneros: homens almejando sensualidade e reconhecimento pelo talento artístico, mulheres querendo “putaria”. Entretanto, esta cisão não é absoluta. O senso estético varia dentre os estratos sociais, como pude constatar a partir de conversas com clientes brasileiras. A advogada Natália percebe o espetáculo “como uma manifestação artística, não é excitante. Se um cara de terno, todo vestidinho, pode até ser feio, me falasse uma coisa interessante, ficaria excitada. Agora um homem chegar de ‘pau’ duro, ah, aí digo que vibrador eu tenho em casa!”. Seu relato remete ao entendimento de Brian McNair (2004), de que embora o único propósito do material pornográfico seja induzir a excitação sexual, nem toda pornografia excita. Apesar do lugar central ocupado pela atividade sexual na pornografia, imagens não pornográficas também podem resultar sexualmente excitantes.

Segundo o filósofo alemão Georg Simmel, o refinamento e a cultura dos sujeitos interferem na vinculação entre prazer e erotismo, de modo que “a importância do prazer se estende a momentos tanto mais afastados, alusivos, simbólicos, do domínio erótico, quanto mais refinada e culta for a personalidade” (Simmel, 2001: 100).

Distância que inexistente na cena pornográfica, onde a sexualidade nada tem de misterioso, como sustenta Roger Horrocks (1995). O autor vê a pornografia como uma forma de cultura não elitizada, normalmente associada às classes trabalhadoras ou ao público jovem. Enquanto a arte atenderia às elites, a pornografia seria consumida pelas massas.⁷ Isto talvez explique a preferência de grande parte do público feminino que frequenta o Clube brasileiro pelos shows com apelo pornográfico como veículo de excitação erótica, em detrimento de uma sensualidade mais difusa, pois julgamos que a maioria daquelas mulheres situa-se no estrato social médio ou baixo.

O nível socioeconômico da clientela de ambos os Clubes, inferido a partir da observação de diversos elementos, como aparência física, modos de agir e interagir, vestimentas e consumo de bebidas alcoólicas, é distinto. O padrão dos frequentadores argentinos parece superior ao verificado dentre os brasileiros, algo corroborado pelo local onde está situada a casa portenha, um bairro de classe média e média alta.

Independente de classe social, “cada uma gosta de uma coisa diferente, mas no geral elas querem ver coisas que não vêem normalmente, fazer coisas que no dia-a-dia não podem fazer; coisas que o marido não faz com elas, tapa na bunda”, como sintetiza Marcelo. Seu discurso remete à análise de Eliane Robert Moraes e Sandra Maria Lapeiz acerca da relação comercial mediada pela pornografia, sempre consumida como interdito (Moraes e Lapeiz, 1985).

Indivíduos interagem de modo singular com o material pornográfico, dada a particularidade com que cada pessoa vivencia a transgressão. Distintos padrões, normas e regras geram diferentes possibilidades de ruptura e múltiplas manifestações do que seja considerado pornografia, arbitrariedade ressaltada por diversos/as autores/as. Para Horrocks (1995), deriva de imagens sexuais que normalmente estão na fronteira entre o permissível e o proibido, limites em constante deslocamento.

Nos locais investigados, a principal transgressão advém da ruptura temporária com a performance de gênero normativa por parte das mulheres, como sentenciam um dos organizadores do Clube brasileiro: “Aqui o que [a mulher]

realiza são as fantasias, o que ela vê a outra fazendo, ou o que ela vê aqui e nunca imaginou. Ela sai uma pessoa diferente, ninguém volta para casa igual”. Afinal, “entrar aqui já é quebrar preconceitos”, acrescentou.

Tal ruptura é favorecida pela localização do Clube carioca. O fato da festa acontecer no centro de uma grande cidade lhe confere algumas especificidades. Local por onde todos passam, mas não ficam (não residem), este microcosmo é eixo de convergência e dispersão de uma multiplicidade de sujeitos. O “anonimato relativo da grande metrópole” é fruto da “existência de áreas e domínios até certo ponto autônomos, que permitem um jogo de papéis e de construção de identidade bastante rico e complexo” (Velho, 1978: 40). Teresa, uma assídua freqüentadora, é taxativa: “Aqui eu sou anônima, não tem aquele padrão de comportamento que tem que ter num barzinho ou num restaurante; já cansei de ter aquele comportamento ‘cem por cento’, agora estou perdendo o juízo e estou achando ótimo!”. O que faz deste um lugar diferente e especial, segundo ela, é “essa mistura, que aqui você pode ser quem você é, independente de raça, de credo. Aqui você não é nova, não é velha, não é preta, não é branca, não é magra, não é gorda”.

Somando-se a este dado os dias da semana –terças, quartas e quintas-feiras– e o horário de *happy hour*, criam-se condições ideais ao encobrimento necessário e/ou desejado da freqüência ao Clube. Segundo a cliente Marília, há “muitas mulheres casadas aqui, porque o horário é muito bom; até as nove da noite já deu para beber, ver o show e pegar um cara”. “Pegar um cara” equivale a tocar e beijar algum homem, em geral desconhecido. Casadas ou comprometidas encontram a possibilidade de obter diversão sem prejudicar a imagem de “mulher de respeito”, mantida incólume fora dali. Parcialmente protegidas pelo anonimato característico deste “território neutro”, usufruem a sensação de liberdade e têm um campo de manobra social ampliado (Velho, 1978; DaMatta, 1980).

Já no Clube argentino o cenário é menos propício à “clandestinidade”, pois apesar de Buenos Aires ser uma grande metrópole, a casa não está situada no centro da cidade e a festa ocorre às sextas-feiras e aos sábados a noite, com início do show às 23:30 horas. Mesmo assim, há presença de mulheres casadas. Conheci uma delas, a qual se retirou logo após o término do espetáculo, em torno das duas horas da madrugada, justificando a pressa por ter dito ao marido que teria ido ao teatro com a amiga que a acompanhava.⁸

Independente de estado civil, a companhia da amiga / tutora é parte fundamental do ritual feminino de passagem por um Clube de Mulheres. Solteiras, maioria do público, conduzem ao evento as casadas, que depois de “iniciadas” reproduzem este modelo diante de outras “estreadas”. A intervenção da apresentadora do Clube argentino, ao solicitar forte salva de palmas para as aniversariantes, as divorciadas e a “*chica*” que teve a feliz idéia de trazê-las até ali, explicita isso.

Mulheres freqüentam estes locais em grupos,⁹ geralmente compostos por colegas de faculdade ou de trabalho –como as oito psicólogas e psiquiatras que conheci no Clube argentino enquanto comemoravam a despedida de solteira de uma delas– ou por composições familiares intergeracionais, como comentou um cliente do Clube brasileiro: “O mais interessante aqui é que tu vê a filha, com a mãe e com a avó!”. Em oposição ao padrão feminino de sociabilidade, homens chegam sozinhos ou em pequenos grupos.

Corpo

Um contraste marcante e muito significativo entre os modos de exposição dos corpos masculinos nos dois Clubes consiste na nudez. Enquanto no Clube argentino é obrigatório o nu total de cada um dos *strippers* ao final de quase todas as performances individuais, no Clube carioca é vetado desnudar a genitália, sendo permitido apenas mostrar os glúteos, ainda que não em caráter obrigatório.

Além do que é ou não exposto, cabe observar como isso é feito. O sociólogo francês Marcel Mauss, ao conceber o corpo como primeiro instrumento, objeto e meio técnico do ser humano, traz o termo técnicas corporais para designar os modos como sujeitos dispõem de seus corpos e constroem hábitos próprios, ou “montagens fisio-psico-sociológicas de várias séries de atos” (Mauss, 1974: 231), frutos da confluência entre variáveis individuais, educação e inserção social.

A maneira como *strippers* brasileiros e argentinos movimentam seus corpos no palco difere bastante. Rebolar é técnica corporal proibida no Brasil, por remeter à feminilidade. Já no Clube argentino, rebolam ao executarem algumas coreografias. Além disso, nádegas são expostas ao público por meio da curvatura do corpo num ângulo de noventa graus, o que, somado ao modelo “fio dental” da sunga e à extirpação dos pêlos, feminiza a aparência dos glúteos

masculinos. Uma frequentadora portenha, psicóloga, comentou que “apesar dos músculos, eles têm traços e maneirismos femininos”.

Outra técnica corporal, o “show de mala pronta”, como é denominada no jargão brasileiro a demonstração explícita da ereção peniana, fica a critério de cada profissional do Clube carioca, sendo adotada somente por João –principal motivo do favoritismo absoluto de seu personagem, o Médico, junto ao público–. Já no Clube argentino é procedimento obrigatório.

A distinção é evidente também a partir da observação dos corpos estáticos, cuja estética veicula claras diferenças. Os brasileiros são consideravelmente mais hipertrofiados do que os argentinos e, ao contrário destes, bronzeados (algo pertinente ao clima local). O hábito de tatuar e depilar o corpo é comum aos *strippers* dos dois países. Há um negro no Clube carioca, nenhum no argentino.

Condutas físicas englobam múltiplas dimensões da relação dos sujeitos com seus corpos, como cuidados corporais, hábitos alimentares, prática de exercícios físicos e de esportes, atividade sexual, modos de vestir e de falar acerca do corpo etc. Cultura somática é como o sociólogo francês Luc Boltanski (1989) denomina o sistema de regras que determina a produção destas condutas, cujo código, profundamente inconsciente, advém de condições objetivas da existência traduzidas na ordem social.

Culturas somáticas e técnicas corporais convergem em distintos estilos de dançar exibidos por *strippers* brasileiros e argentinos.

Dança

Utilizada neste campo com o intuito de provocar desejos eróticos, a dança cumpre papel essencial na produção de *scripts* e fantasias sexuais. Para Hanna (1999: 344), a emissão de mensagens pode incluir “o que deve ser sexual, o que deve ser um homem ou uma mulher, o que deve estar mais perto, me ver ou fazer sexo comigo”. Os

modelos visuais segundo os quais o bailarino (homem ou mulher) executa o quê, quando, como e por quê, seja só, seja com ou para outro bailarino, *refletem* e também *desafiam* as expectativas da sociedade para as atividades específicas de cada sexo, quer padrões de dominação, quer estratégias de acasalamento (Hanna, 1999: 13 [grifos meus]).

Performances de gênero tradicionais são apresentadas, transgredidas e/ou parodiadas na dança, passível de transmitir tanto “a depreciação semântica das mulheres por parte dos homens e uma insistente masculinidade estereotípica

como antídoto aos assaltos a seu *status* privilegiado” (Hanna, 1999: 350-1), quanto oferecer alternativas de ruptura com modelos hegemônicos, dado o poder de comover e persuadir que a dança, como ato social, tem.

No Clube argentino um *stripper* atua como coreógrafo e coordena ensaios com os assim denominados *bailarinos*, que se exibem individual e coletivamente. Além de dançarem *para* as mulheres, dançam *com* elas, no palco, embalados via de regra por ritmos românticos.

Já no caso brasileiro, shows ficam restritos à dança relativamente improvisada de cada *stripper*, com forte prevalência de gestos e movimentos alusivos à cópula heterossexual. Não há ensaios. São *sedutores*, não *bailarinos*. É significativa a explicação que um dos organizadores deu para o emprego deste termo: “É o nome do grupo de dançarinos, para não ficar chamando de dançarinos ou bailarinos”. A nomenclatura advém da função exercida, pois “mal ou bem são *sedutores*, estão ali para seduzir as mulheres”, esclareceu. As palavras *bailarino* ou *dançarino* aproximariam estes rapazes da posição feminina, enquanto que o vocábulo *sedutor* remete ao tradicional papel masculino no jogo das interações eróticas, além de transmitir a idéia de atividade, de sujeito da ação.

O olhar é elemento essencial neste jogo. Olhos funcionam como emissores de significados, especialmente no plano das interações eróticas, como atesta a antropóloga brasileira Maria Dulce Gaspar (1988) com base em pesquisa sobre prostituição feminina no Rio de Janeiro. Segundo o sociólogo francês Pierre Bourdieu, o olhar tem um “poder simbólico cuja eficácia depende da posição relativa daquele que percebe e daquele que é percebido, e do grau em que os esquemas de percepção e de apreciação postos em ação são conhecidos e reconhecidos por aquele a quem se aplicam” (Bourdieu, 2002: 81).

Nos Clubes de Mulheres, trocas de olhares costumam corresponder a manifestações de atração sexual intergêneros. Enquanto *strippers* brasileiros pouco exploram o potencial de comunicação dos olhos, argentinos lançam freqüentes olhares supostamente apaixonados para a platéia, caracterizando romantismo. O contato visual olho a olho é associado a gestos como atirar beijos ao público e/ou colocar a mão direita no peito sinalizando o coração, acompanhados de expressões faciais de enamoramento ou de sentimento de rejeição. Cabe salientar que a figura rejeitada é sempre o homem, reforçando assim a soberania feminina.

Trilha Sonora

A trilha sonora que embala distintamente os shows nos dois Clubes veicula códigos e significados importantes. Recursos ainda secundários nas pesquisas em Ciências Sociais, dada a prevalência dos dados verbais, sons e músicas trazem aspectos reveladores acerca das culturas dos grupos e assim se convertem numa valiosa fonte de informações, como aponta o psicólogo Martin Bauer (2002). Segundo o autor, há homologia entre a ordem do mundo social e a ordenação dos elementos musicais, uma vez que a música espelha o universo social, presente ou passado, que a produz e consome.

Foram realizadas repetidas escutas das trilhas sonoras, visando estabelecer eixos comparativos entre os Clubes. A única semelhança identificada reside na música de abertura: “*It’s Raining Men*”.

No Clube argentino há forte romantismo nas letras e melodias, além de marcada sintonia entre musicalidade, coreografias, cenários e roteiro de cada espetáculo.

Já no Clube brasileiro a trilha sonora segue, majoritariamente, o estilo *pornofunk*. O ritmo tem papel fundamental na composição do clima da festa, como explica o fotógrafo Gabriel: “O que anima mais a mulherada é o *funk*, porque tem batida, e o carioca gosta, rola na Zona Sul e na Zona Norte;¹⁰ dá choque na gente, a gente dança”. A assertiva reitera a opinião de um DJ entrevistado por Fátima Regina Cecchetto (2004: 193): “Bateu, tu bate o pezinho e sai dançando. (...). A música te dança”.

Letras veiculadas no *pornofunk* somam-se ao ritmo na composição da atmosfera liberal da festa carioca, trazendo de modo explícito mensagens alusivas à orgia, à prostituição e à infidelidade conjugal masculina e feminina. Há presença maciça de temáticas que remetem a tabus associados à sexualidade. Dentre eles, o sexo anal, como já descrito em referência à música tema do show do Médico, e o sexo oral: “Então mama me olhando, e eu tô me apaixonando, e eu tô me apaixonando, ai eu tô me apaixonando...! Mama que eu tô carente, só não vale usar o dente, hein? Mama, que eu tô carente!”. A ênfase reside na atividade sexual propriamente dita, como ilustram os seguintes trechos: “De madrugada, de noite, até de manhã, eu tiro sua calcinha, eu tiro seu sutiã!”; “Sem parar, vai, encaixa nela!”; “Ela quer um vai e vem, mas não pode deixar sair!”; “Tu vai falar pra ela: É só ficar de quatro”. O apetite sexual feminino é exaltado: “Ela quer, ela dá, ela quer dar...!”; “Elas querem toda hora!”. Mulheres e homens são igualados na disposição permanente para o sexo.

Enquanto a sexualidade é instrumentalizada, a afetividade é silenciada. A dicotomia entre sexo e afeto figura em narrativas que evocam a atividade sexual de maneira direta e sem eufemismos, muitas vezes grotescamente, mediante uso de vocabulário chulo. Sexo seguro e homoerotismo, seja masculino ou feminino, jamais são referidos.

Ao veicularem relações de poder entre os gêneros, desvalorizam a imagem feminina: “E tem homem que se humilha por qualquer mulher imunda, tá crente que tá abafando, namorando a vaga[bunda]...”; “Tanta mulher boa”; “Olha a perereca passando, hein!”; “Ela sabe rebolar!”. Adjetivadas como “cachorras”, são percebidas como mulheres “fogosas”, sempre disponíveis ao contato sexual imediato e irrestrito (Cecchetto, 2004: 236).¹¹ A ambivalência em relação ao feminino é notória no imaginário que povoa a festa. Se por um lado são hipererotizadas e representadas como “cachorras” ou “vagabundas”, por outro são enaltecidas enquanto *donas* deste espaço, *rainhas* de uma festa dedicada exclusivamente a elas. Embora a díade dominação / subordinação figure nos modelos de interação entre os sexos descritos nas letras das músicas, cabe salientar que o local não se caracteriza pela beligerância. O mesmo aplica-se ao Clube argentino.

No Clube portenho não há sinais de depreciação da figura feminina. Ao contrário. Canções falam de fidelidade, amor eterno e dedicação incondicional: “Solo importas tu”; “Amor de mi vida, amor que no se olvida”; “Wherever you go, whatever you do, I’ll be right here waiting for you”. Cenas remetem ao heroísmo protetor, transmitindo mensagens de cuidado e carinho do homem em relação à mulher, como na performance na qual o Aviador defende uma mulher do ataque de dois ninjas; uma freqüentadora, psicóloga, verbalizou em tom de comoção: “Ele luta contra dois ninjas pelo amor de uma mulher!”.

A escuta atenta da trilha sonora dos dois Clubes evidencia tanto a divergência de propósitos que rege sua eleição quanto os distintos efeitos gerados por tais estímulos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O campo abordado apresenta riqueza singular no que concerne às possibilidades de produção de dados.¹² De modo semelhante aos bailes cariocas direcionados ao público da terceira idade investigados pela antropóloga Andréa Moraes Alves (2004), padrões de sociabilidade engendrados nos Clubes de Mulheres acionam múltiplas trocas entre diversos capitais simbólicos.

Constitui território fértil para a articulação entre gênero, sexualidade, corpo, desejo e erotismo, categorias permeadas por complexas relações de poder e cujos determinantes socioculturais lhes conferem diferenças mais ou menos sutis, de acordo com variáveis geográficas, socioeconômicas, geracionais etc, sendo assim passíveis –e merecedoras– de comparação. Diante da amplitude de elementos que compõem as culturas nacionais nas quais os Clubes se inserem, foram detectados mais contrastes do que semelhanças.

Enquanto no Clube argentino erotismo é associado a afeto através da representação de casais estáveis que se encontram em contextos domésticos, num cenário sonoro intimista, no Clube brasileiro vigora a impessoalidade, o anonimato, a orgia, a promiscuidade. Dança individual, cópula grupal. A proposta é de que ali, naquele momento, (quase) tudo é possível. O enquadramento das díades como pares ocasionais viabiliza o clima orgiástico, a “putaria” e a “pegação” inerentes à ausência de compromisso e/ou vínculo afetivo. Ao invés de *strippers* românticos, apaixonados e sensíveis, como são apresentados os rapazes portenhos, cariocas aparecem como homens fortes e hipervirís.

A dimensão corporal configura vetor fundamental na análise das esferas erótico-afetivas, bem como das imagens e performances de gênero neste campo, onde os usos do corpo –de si e do outro– são bastante específicos. A observação direta da exposição erotizada de corpos masculinos para platéias femininas oportunizou a apreensão de material elucidativo à construção do objeto. Aqui o uso instrumental do corpo do outro comporta vicissitudes. Segundo Danielle Egan (2005), que realizou pesquisa participante onde mulheres dançam para platéias masculinas na Nova Inglaterra (EUA), a principal diferença entre a relação de consumo na qual o/a consumidor/a se apropria de um objeto pela compra e um vínculo entre cliente e *stripper* reside em que neste último o objeto de desejo não é possuído de fato, apenas na fantasia. Em ambos os Clubes estudados, *strippers* têm função de seduzir a fim de atender à fantasia feminina. Elas, ao pagarem por isso, se colocam numa posição de “*ativa passividade*”: exigem serem seduzidas. Ele, sujeito da sedução, é também objeto, um objeto fetichizado.

Arena fértil para a investigação dos eixos tradição e modernidade, tanto no plano dos valores quanto das práticas que ela veicula, “a sexualidade serve como linguagem para a sociedade, da mesma forma que as relações sociais e as normas da sociedade estruturam a sexualidade” (Bozon, 2004a: 145). O

campo social determina possibilidades e interditos que, combinados, geram distintos roteiros sexuais passíveis de serem acionados. “Putaria” e sensualidade, “pegação” e sedução, agressividade e romantismo, pornografia e arte, são contrastes mediados pela dança, elemento essencial na composição dos *scripts* apresentados nos Clubes. Num, a dança a dois, romântica, coreografada e ensaiada; noutra, movimentos improvisados de corpos executando malabarismos ao som de *pornofunks*.

Imperam nestes cenários o hedonismo, o caráter lúdico e a comichada. O público feminino busca diversão na companhia de amigas, colegas e/ou familiares, porém a fruição do prazer apresenta distintos matizes. Um dos fatores essenciais na conformação desta diversidade reside no modo como são estruturados os parâmetros de sociabilidade e interação entre os pares na festa pós-show, quando é permitido o acesso masculino.

No Clube carioca, dada a localização, o horário e os dias da semana em que o evento ocorre, com o conseqüente anonimato relativo, redes de controle social são afrouxadas. Somando-se a isso o incentivo ao descontrole, promovido através das letras dos *pornofunks*, da ingestão de bebidas alcoólicas, das falas dos locutores e da encenação de acrobacias sexuais no palco, temos uma inevitável –e proposital– maior permissividade dentre as mulheres ali presentes. O mesmo não ocorre no Clube argentino, comprovando a forte contribuição de determinantes socioculturais sobre as manifestações do desejo.

A idéia, implicitamente proposta, de que o despertar da libido feminina dependeria de estímulos externos, contrasta com a suposta prontidão sexual masculina, seu correlato, atestando que, “na representação comum, o desejo sexual continua a ser a marca do signo masculino, as necessidades femininas relativas à sexualidade sendo consideradas muito mais moderadas” (Heilborn, Cabral e Bozon, 2006: 222-3).

Em decorrência desta confluência de fatores, elas manifestariam um apetite sexual insaciável, que só um *super-homem*, um verdadeiro *sedutor*, poderia dar conta. Mesmo apresentados como objetos do desejo feminino, aqui provocado e demonstrado ao extremo, estes homens preservam a condição de sujeito ativo e (intensamente) desejante, tendo assim enaltecida sua masculinidade. Tudo converge no reforço da virilidade. A única situação em que foi vislumbrada ambigüidade de posições de gênero por parte dos *strippers* consistiu na associação das técnicas corporais do rebolado e do “show

de mala pronta”, na Argentina. No Clube brasileiro a heteronormatividade vigora imperativa e hegemônica.

Freqüentadoras do Clube carioca são tratadas ora como “donas” ou “rainhas” da festa, ora como “cachorras” ou “vagabundas” (os dois últimos, termos presentes nas letras dos *pornofunks* ali veiculados). Esta construção imagética é fruto da inversão parcial da demanda relativa ao padrão de consumo erótico, com algumas mulheres desejando “putaria”, bem como é retroalimentada por ela. O apetite sexual intenso e irrestrito permanece associado às “cachorras” e aos homens, ficando assim preservadas imagens de gênero tradicionais, pois “mulheres decentes” mantêm recato.

Pode-se evidenciar que a “putaria” deriva da ação e não da estética ou da cultura somática vigente nos Clubes. São os usos dos corpos e não os corpos em si que a promovem. *Scripts* do show brasileiro simulam sexo explícito dissociado do afeto, caracterizando um espetáculo com fortes nuances pornográficas, em contraste com o show portenho que, mesmo apresentando homens desnudos e pênis eretos, é desprovido de conotação pornográfica. O acentuado romantismo atua como um véu encobridor da nudez total daqueles corpos. Como afirma Ruwen Ogien, a pornografia traz atividades sexuais explícitas –em forma de imagem, texto etc–, porém nem toda alusão a isso é pornográfica, ou seja, “é *necessário* que uma representação pública seja explicitamente sexual para ser pornográfica, mas não *suficiente*” (Ogien, 2005: 49 [grifos do autor]).

Corroborando as constatações de Hanna, o “espetáculo de *strip-tease* masculino para mulheres *parece*, em seu aspecto exterior, uma inversão do roteiro sexual em cujos termos a mulher aparece como objeto sexual passivo e o homem como consumidor e dominante sexual” (Hanna, 1999: 321 [grifo meu]). Neste território, ocupam lados inversos da fronteira que demarca a “divisão do trabalho do controle do desejo sexual segundo uma lógica de gênero: os homens representam-se como incontroláveis, ao passo que às mulheres cabe a tarefa de administrar o desejo” (Heilborn, Cabral e Bozon, 2006: 220). Aqui eles incitam –e monitoram– o descontrole delas.

Apesar das aparências, por estar “profundamente incrustado na hierarquia dos papéis sexuais”, esse tipo de espetáculo “reencena e preserva a dominação masculina” (Hanna, 1999: 322). Por trás de práticas modernas, valores tradicionais são reiterados. Homens têm realçada a força, a virilidade e o controle sobre o desejo feminino (em termos de provocá-lo e satisfazê-lo,

intensa e incondicionalmente). Não é possível negar, porém, que certa revolução simbólica, ou “re-simbolização” (Gregori, 2004), ecoa neste campo. No “reino encantado”, elas conseguem seduzir “príncipes” sem necessidade de submeter-se aos ditames de beleza e juventude vigentes fora dali, estabelecem vínculos eróticos ocasionais com múltiplos parceiros e podem ser pro-ativas, permissivas e infiéis, mesmo que pagando um “pedágio” ao cruzar a fronteira das performances de gênero tradicionais: a estigmatização. Este custo converge em prol da dominação masculina, dado que assegura a manutenção do recato feminino fora dali e assim sustenta a honra do homem que conquista mulheres e as mantém fiéis. O legítimo acesso feminino à fruição do prazer, com suas múltiplas e intensas sensações, ainda que circunscritas no tempo e no espaço, parece compensar o preço pago. Fantasias têm aí papel primordial, pois graças à imaginação podemos “ultrapassar todas as fronteiras alcançadas pelo corpo, renovando o *fogo do desejo* com o *combustível da fantasia*” (Moraes e Lapeiz, 1985: 57 [grifos meus]).

AGRADECIMENTOS

A Juan de Dios Santucci, por me aproximar de Buenos Aires de um modo especial e eterno.

Ao amigo Marcelo Meggiolaro, pela competente revisão do *Abstract*.

À professora Dra. Mônica Tarducci, pela dedicação, empenho e atenção ao conduzir este trabalho.

A Ramiro Fernandez Unsain, pelo imenso carinho de uma profunda amizade.

NOTAS

¹ Uso o termo numa alusão genérica a este tipo de empreendimento, apesar da existência de um Clube homônimo na cidade de São Paulo (Brasil): www.clubedasmulheres.com.br

² Gustavo Blázquez (2004) detectou semelhante inversão na postura de mulheres em busca de aproximação com cantores que animam os Bailes de *Cuarteto* na cidade de Córdoba (Argentina).

³ Para aprofundamento, ver Vance (1995).

⁴ Informantes tiveram nomes alterados, a fim de preservar seu anonimato.

⁵ O vocábulo *sedutor* equivale ao modo como *strippers* são denominados no Clube carioca.

⁶ Termo cunhado pelo filósofo francês Guy Debord.

⁷ Não serão feitos esforços no sentido de estabelecer distinções entre erotismo e pornografia, polarização criticada por Bozon (2004b).

⁸ Para uma discussão mais aprofundada acerca da (in) fidelidade conjugal feminina neste campo, ver Arent (2007, 2009).

⁹ Constatação semelhante foi evidenciada por Hanna (1999), ao investigar Clubes de Mulheres nos Estados Unidos da América.

¹⁰ Cecchetto (2004) aponta para a desterritorialização do *funk*, presente em distintos espaços da geografia urbana carioca.

¹¹ O termo “cachorra” equivale à expressão “mulheres ‘fáceis’”, esta referida em Bozon (2002: 184; 2003: 154; 2004b: 95).

¹² O termo *produção*, em detrimento de *coleta*, remete à perspectiva de que dados de pesquisa são produzidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Andréa Moraes. 2004. *A dama e o cavalheiro: um estudo antropológico sobre envelhecimento, gênero e sociabilidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- ARENT, Marion. 2007. *Gênero e Erotismo: Etnografia de um Clube de Mulheres no Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado. Curso de Pós-graduação em Saúde Coletiva, Instituto de Medicina Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- ARENT, Marion. 2009. “(In)fidelidade feminina: entre a fantasia e a realidade”. *Psicologia Clínica*, v.21, n.1: 153-167.
- BATAILLE, George. 2004. *O erotismo*. São Paulo: Arx.
- BAUER, Martin. 2002. “Análise de conteúdo clássica: uma revisão”. Em: M. Bauer y G. Gaskell (eds.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes. pp 189-217.
- BLÁZQUEZ, Gustavo. 2004. *Coreografias do gênero: uma etnografia dos Bailes de Cuarteto (Córdoba, Argentina)*. Tese Doutorado em Antropologia Social. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- BOLTANSKI, Luc. 1989. *As classes sociais e o corpo*. 3.ed. Rio de Janeiro: Graal.
- BOURDIEU, Pierre. 2002. *A dominação masculina*. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BOZON, Michel. 2002. “Sexualité et genre”. Em: J. Laufer y M. Maruani (orgs.). *Masculin-Féminin: questions pour les sciences de l’homme*. France: PUF. pp 169-186.
- BOZON, Michel. 2003. “Sexualidade e conjugalidade: a redefinição das relações de gênero na França contemporânea”. *Cadernos Pagu*, 20: 131-156.

- BOZON, Michel. 2004a. "A nova normatividade das condutas sexuais ou a dificuldade de dar coerência às experiências íntimas". Em: M. L. Heilborn (org.). *Família e sexualidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV. pp 119-153.
- BOZON, Michel. 2004b. *Sociologia da sexualidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- CECCHETTO, Fátima Regina. 2004. *Violência e estilos de masculinidade*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas.
- DAMATTA, Roberto Augusto. 1980. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar.
- DUARTE, Luiz Fernando Dias. 2004. "A sexualidade nas Ciências Sociais: leitura crítica das convenções". Em: A. Piscitelli, M. F. Gregori y S. L. Carrara. *Sexualidade e saberes: convenções e fronteiras*. Rio de Janeiro: Garamond. pp 39-80.
- EGAN, Danielle. 2005. "Emotional consumption: mapping love and masochism in an exotic dance club". *Body & Society*. v.11, n.4: 87-108.
- GAGNON, John. 2006. *Uma interpretação do desejo: ensaios sobre o estudo da sexualidade*. Rio de Janeiro: Garamond.
- GASPAR, Maria Dulce. 1988. *Garotas de programa – prostituição em Copacabana e identidade social*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar.
- GREGORI, Maria Filomena. 2004. "Prazer e perigo: notas sobre feminismo, *sex-shops* e S/M". Em: A. Piscitelli, M. F. Gregori y S. L. Carrara. *Sexualidade e saberes: convenções e fronteiras*. Rio de Janeiro: Garamond. pp 235-255.
- HANNA, Judith Lynne. 1999. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. Rio de Janeiro: Rocco.
- HEILBORN, Maria Luiza. 1999. "Construção de si, gênero e sexualidade". Em: M. L. Heilborn (org.). *Sexualidade: o olhar das ciências sociais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. pp 40-58.
- HEILBORN, Maria Luiza; CABRAL, Cristiane S.; BOZON, Michel. 2006. "Valores sobre sexualidade e elenco de práticas: tensões entre modernização diferencial e lógicas tradicionais". Em: M. L. Heilborn et al (orgs.). *O aprendizado da sexualidade: reprodução e trajetórias sociais de jovens brasileiros*. Rio de Janeiro: Garamond e Fiocruz. pp 207-266.
- HORROCKS, Roger. 1995. *Male myths and icons: masculinity in popular culture*. New York: St. Martin's Press.
- MCNAIR, Brian. 2004. *La cultura del striptease – sexo, medios y liberalización del deseo*. Barcelona: Oceano.
- MAUSS, Marcel. 1974. *Sociologia e antropologia*. v.II. São Paulo: E.P.U./ EDUSP.
- MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. 1985. *O que é pornografia*. São Paulo: Abril Cultural / Brasiliense.

OGIEN, Ruwen. 2005. *Pensar la pornografia*. Barcelona: Paidós.

SIMMEL, Georg. 2001. *Filosofia do amor*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes.

VANCE, Carol. 1995. “A antropologia redescobre a sexualidade: um comentário teórico”. *Physis*, v.5, n.1: 7-31.

VELHO, Gilberto. 1978. “Observando o familiar”. Em: E. O. Nunes. (org.). *A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar. pp 36-46.