

# Gênero, sexualidade, corpo e trabalho: Etnografia em um Clube das Mulheres\*

Marion Arent  
Sérgio Carrara

Instituto de Medicina Social (IMS/UERJ)

## RESUMO

Esta etnografia investiga papéis de gênero em um Clube das Mulheres.<sup>1</sup> Observações e entrevistas foram utilizadas na coleta de dados. Clube das Mulheres (CM) é um show de *strip-tease* masculino para mulheres apresentado numa boate do Rio de Janeiro. Neste contexto, como sujeitos e objetos, tanto homens quanto mulheres desempenham posições conflitantes. Corpos masculinos são dispostos para o consumo feminino, representando uma inversão dos papéis de gênero tradicionais, porém a masculinidade é sustentada pela sua apresentação corporal e pelos *scripts* sexuais representados no palco. Depois do show as mulheres interagem com os outros homens que então podem frequentar o local, desempenhando um papel muito mais tradicional. Importantes transgressões com relação às posições de gênero são realizadas, mas as normas de gênero tradicionais estão ainda preservadas, em grande parte pela idéia de que as mulheres dependem de estímulos especiais para desejar ou fazer coisas para as quais os homens estariam supostamente sempre prontos.

**Palavras-chave:** *Strip-tease*; papéis de gênero; masculinidade; feminilidade.

## ABSTRACT

*Gender, sexuality, body and work: Ethnographic in a Women' Club*

This ethnographic study investigates gender roles performed in a Women' Club (WC). Observations and interviews were used to collect data. Women' Club is a show performed in a Rio de Janeiro night club where men do strip-tease on the stage for a women's audience. In this context, as subjects and as objects, both men and women perform conflicting positions. Men's bodies are displayed to a female consumer, performing an inversion of the traditional gender roles, but their masculinity is sustained by their bodies' presentation and by the sexual *scripts* performed on the stage. After the show women interact with other men that then are allowed to come in performing a much more traditional role. Important transgressions *vis-à-vis* gender positions are carried out, but the traditional gender rules are still preserved, largely by the idea that women depend on special stimulus to wish or do things that men are supposed to be always ready to.

**Keywords:** Strip-tease; gender roles; masculinity; femininity.

## INTRODUÇÃO

Este texto versa sobre os shows de *strip-tease* masculino para mulheres, um tema pouco estudado na literatura internacional e menos ainda no contexto brasileiro. Este fenômeno é aqui discutido a partir da perspectiva teórica que analisa os rituais, as festas e os espetáculos, especialmente sob o referencial de Roberto DaMatta (1981, 1986), mas sempre sob o prisma das relações de gênero, como o enfoque presente nos estudos de Andréa Moraes Alves (2004), Gustavo Blázquez (2004) e Judith Lynne Hanna (1999). O trabalho de Hanna (1999), que aborda a questão do *strip-tease* masculino para mulheres, é comentado à luz

desta etnografia, que abarca tanto a cena do show, também por ela estudada, onde a masculinidade hegemônica é reforçada, quanto a festa que acontece em seguida, onde figuram uma série de rupturas nos performances de gênero tradicionais, dadas as inversões que aí têm lugar, de modo semelhante a alguns rituais discutidos por DaMatta (1981, 1986).

## O TRABALHO DE CAMPO

Este trabalho etnográfico demandou uma frequência regular ao *Clube das Mulheres* (CM) entre 26 de setembro de 2006 e 31 de janeiro de 2007, perfazendo um total de vinte e quatro observações, cinco nas se-

\* Este trabalho deriva da tese de doutorado *Gênero e erotismo: etnografia de um Clube de Mulheres no Rio de Janeiro*, desenvolvida por Marion Arent, sob orientação do Prof. Dr. Sérgio Carrara – Programa de Pós-Graduação em Saúde Coletiva, Instituto de Medicina Social/UERJ.

gundas-feiras, onze nas terças-feiras e oito nas quartas-feiras, estas as três noites da semana em que o evento ocorre neste local. Foi observado o contexto global – tanto o show quanto a festa que o sucede – porém aqui será contemplada apenas a análise de alguns aspectos do primeiro.

Além das observações participantes, foram realizadas entrevistas semi-estruturadas que seguiram roteiros previamente elaborados, compostos de perguntas abertas, distintas para cada grupo de informantes (os *strippers*, os clientes de ambos os sexos, os/as trabalhadores/as da casa e os organizadores do evento). De um total de vinte e uma entrevistas, dez delas foram feitas com *strippers*, três com funcionários/as, uma com cada um dos dois organizadores do evento, duas com clientes do sexo masculino e quatro com frequentadoras do CM, além das várias (e produtivas) conversas informais travadas como todos estes segmentos de informantes no decorrer do trabalho de campo.

O uso deste enfoque multimétodo na coleta de dados mostrou-se válido. A complementaridade existente entre os procedimentos de observação participante e de entrevistas na pesquisa de campo é apontada por Cicourel (1980, p. 116): enquanto a primeira nos dá “uma visão mais íntima do processo social”, a segunda permite uma maior padronização. Conforme Iturra (2003, p. 156), um âmbito não exclui o outro, uma vez que “assim como tudo aquilo que se diz que se faz, e como se faz, não é de fato feito, também tudo aquilo que se faz não é verbalizado”.

### BREVE HISTÓRICO DOS SHOWS DE STRIP-TEASE MASCULINO

Os últimos anos do século XX trouxeram, nas sociedades ocidentais contemporâneas, a expansão do comércio do erotismo e da pornografia e a ruptura com muitas das convenções mais restritivas do passado. Na onda desta expansão tiveram início os espetáculos de *strip-tease* masculino. Na década de sessenta eles aconteciam somente nos clubes gays norte-americanos, abrangendo nos anos setenta o mercado heterossexual daquele país (Pope Jr, Phillips e Olivardia, 2000). Tais shows tinham espaço em bares e cabarês não apenas em grandes centros metropolitanos, como também nos pequenos municípios do meio-oeste e do sul dos EUA (Hanna, 1999). O *Chippendales*, por exemplo, criado em *Los Angeles* em 1978, é um espetáculo de *strip-tease* masculino para mulheres que atualmente cumpre turnês internacionais e em dezenas de cidades dos Estados Unidos (Pope Jr et al., 2000).

A indústria cinematográfica tem veiculado este fenômeno, como no filme inglês “*The Full Monty*”, em

português “*Ou Tudo ou Nada*”, de Peter Cattaneo, lançado em 1997, que apresenta homens desempregados da classe trabalhadora urbana inglesa desnudando-se por dinheiro num “club de mulheres”, a fim de sustentar a si e a suas famílias.

No cenário brasileiro, este fenômeno tem figurado na mídia nacional já há algum tempo, como na novela “*Corpo e Alma*”, exibida pela Rede Globo de televisão no início da década de noventa, onde o ator Vitor Fasano personificava um *stripper* de uma casa noturna frequentada somente por mulheres.

### O CLUBE DAS MULHERES

O *Clube das Mulheres* (CM) consiste num show de *strip-tease* masculino para uma platéia feminina. Presente há sete anos no município do Rio de Janeiro, está atualmente alocado em boates do centro, da zona norte e da zona oeste. O local investigado nesta pesquisa refere-se a uma boate situada no centro da cidade, onde os shows ocorrem às segundas, terças e quartas-feiras, entre 19:30 e 20:30 horas. O consumo de determinadas bebidas alcoólicas é liberado para as mulheres, entre as 18 e as 20:30 horas, nas segundas e terças-feiras, e para ambos os sexos até a meia-noite nas quartas-feiras, noite da “*Choppada Clube das Mulheres*”. O show traz o *strip-tease* de três (nas segundas-feiras), quatro (nas terças e quartas-feiras), ou seis rapazes (nas “Noites do Beijo na Boca”, sempre na última terça-feira de cada mês), denominados “Os Sedutores”, que no total perfazem um grupo flutuante composto por cerca de doze sujeitos. Após tocar o “hino” desta festa, como é anunciada a música *It’s Raining Men*, os Sedutores fazem shows individuais, trajando fantasias tais como bandido, mafioso, malandro, diabo, sadomasoquista, mecânico, bombeiro, executivo, médico, oficial das forças armadas, policial militar, guarda-costas, lutador de vale tudo, ninja, árabe, cigano, noivo, *Don Juan*, Zorro e Fantasma da Ópera. Nestes shows eles dançam no palco, tiram a roupa (sem mostrar os genitais) e, principalmente, encenam variadas posições sexuais com mulheres do público que manifestam explicitamente o desejo de serem “escolhidas” a subir ao palco, aspecto que diferencia este espetáculo de outros de que tenho conhecimento, onde a divisão palco/platéia é bem delimitada. O encerramento dos shows é feito pelo grupo escalado em cada noite, que sobe ao palco trajando apenas botas, meias e sungas, estas com a logomarca *Clube das Mulheres* inscrita na parte frontal. Nas “Noites do Beijo na Boca”, a performance no palco inclui, obrigatoriamente, o beijo na boca entre cada Sedutor e as mulheres que lá subirem. Como verbalizou o apresentador ao microfone, nestas noites “só

tem uma regra: subiu, tem que beijar!”. Após o término do espetáculo, é permitida a presença do público masculino no recinto, quando então acontece uma festa dançante.

Podemos perceber algumas semelhanças deste show com aquele discutido por Hanna (1999), que têm lugar na discoteca norte-americana *Ginnie's*. Os “Dançarinos *Feelgood*” que lá se apresentam são descritos pela autora como “homens bem musculosos que realçam seu tamanho dançando sobre mesas e balcões” e usam fantasias de “presidiário fugido” e “marinheiro que volta depois de anos no mar” (1999, p. 322). Lá, apesar de figurarem alguns personagens distintos daqueles aqui caracterizados, tais como o “xerife com revólver de seis tiros” e o “domador de leão”, todos têm em comum a representação de uma aparência viril. Outra similitude consiste no fato de que lá “quatro dos cinco ‘Dançarinos *Feelgood*’ criam a aura tradicional de aventura amorosa e cavalheirismo, misturada com aberta sexualidade e agressividade masculina” (Hanna, 1999, p.322). Aqui também é buscada esta dosagem, sempre visando à satisfação do público feminino, definida por um dos organizadores do CM como derivada de “uma composição: beleza, sensualidade e uma pitada de safadeza. Mexer com ela de uma maneira que na rua ela não admitiria, um tapa, puxar o cabelo, o cara que domina e ela se torna objeto na mão dele”, como faz o Sedutor Roger, que costuma interpretar o personagem do sadomasoquista: “as mulheres falam que eu sou o puto, eu sou o que bate, o sexo selvagem. As mulheres gostam disso; no início elas gostam de carinho, mas depois, na hora do tesão, elas querem o cara que bate nelas”. Outra semelhança entre a discoteca *Ginnie's* e a boate aqui analisada, consiste em que a *Ginnie's* dá destaque a um espetáculo de *strip-tease* masculino semanal (aqui são três noites por semana), sendo que em ambas após o espetáculo de duas horas (que aqui têm uma hora de duração) é permitida a presença de homens. A restrição inicial de sua clientela às mulheres visa “evitar atrair gays ou outros homens que possam inibir as mulheres”, segundo Hanna (1999, p.321).

Os shows aqui analisados apresentam também algumas peculiaridades que os distinguem daqueles estudados por Hanna (1999). A principal delas consiste no fato de que no CM algumas mulheres da platéia sobem ao palco (invariavelmente mais de uma em cada número). Não apenas os Sedutores encenam um papel ali, como também estas mulheres. Segundo a frequentadora Vanessa, “são elas que fazem o jeito erótico do show”. O Sedutor Pablo chegou a afirmar que “a animação do show depende em parte da mulher que sobe no palco”. A “fome de sexo” é o atributo mais realçado nestas mulheres, como denotam as falas dos apre-

sentadores ao microfone, que buscam enfatizar a voracidade sexual feminina. Esta ênfase reforça a virilidade masculina, pois só um homem muito viril pode saciar tamanha “fome”.

Atendendo a esta construção imagética do intenso apetite sexual feminino, o show segue um repertório baseado, essencialmente, na encenação de práticas (hetero)sexuais travadas no palco, entre os Sedutores e algumas mulheres da platéia. A performance dos shows consta de pouca dança, praticamente nenhuma coreografia (excetuando a atuação individual de dois Sedutores) e muita representação de práticas heterossexuais, nas quais a cópula é executada de modo “acrobático”, evidenciando a força física dos rapazes, já vislumbrada na forma de seus músculos bastante hipertrofiados.

Concordamos com Blázquez (2004) quando ele, em sua análise dos *Bailes de Cuarteto* de Córdoba (Argentina), diz que a coreografia é uma prática discursiva e que cada figura coreográfica corresponde a um enunciado performativo, sendo que os modos de dançar não derivam de atos espontâneos e idiossincráticos; a intencionalidade comunicativa ou motivacional está sempre presente na dança. O que os corpos dos Sedutores procuram veicular é um repertório de masculinidade sustentado numa linguagem corporal baseada na idéia de atividade. A representação do papel ativo nas práticas sexuais encenadas no palco favorece a caracterização da virilidade, sempre fortemente realçada. É evidente a necessidade de invisibilização do homoerotismo, excluído enquanto possibilidade de orientação erótica aparente. Mesmo na parte final do show, quando todos os Sedutores da noite sobem ao palco, jamais é encenado qualquer repertório de práticas sexuais que remeta ao desejo homoerótico ou à passividade masculina. A dicotomia ativo/masculino e passivo/feminino vigora hegemônica no palco. O sadomasoquismo, quando encenado, é feito de modo a preservar o eixo sádico como masculino, ressaltando a passividade feminina, e a simulação do sexo anal é sempre via penetração exclusivamente feminina. “Assim, cada (re)apresentação dos sujeitos tem as propriedades de uma performance através das quais se (re)elaboram os ‘scripts normativos’ que regem a organização social em forma de uma geometria social do gênero” (Blázquez, 2004, p.330).

Os Sedutores regulam as ações que acontecem no palco a fim de garantir a performance esperada em cada cena. O controle exercido em relação às condutas das mulheres fica evidente nas situações em que elas tomam atitudes consideradas invasivas, do tipo beijar demoradamente ou tocar com muita ênfase o corpo deles (especialmente os genitais e os glúteos), quando eles habilmente alteram as posições encena-

das para que este controle pareça “natural”, figurando como parte do roteiro da performance. O Sedutor Marcelo explicitou o que observei: “se ela tenta tirar a sunga você vira ela de costas... se ela é muito alvoroçada você vira ela de quatro como se tivesse domando uma égua selvagem, aí ela fica quietinha, e as mulheres vêem esse jogo acontecer”. A condução desta interação se dá também verbalmente, com “uma conversa ao pé do ouvido”, como verbalizou o Sedutor Fernando.

Como podemos constatar, o par personagem-platéia interage dinamicamente. A assistência se apropria do show, transformando-o numa criação coletiva, e a interferência do público consumidor é um fator determinante no seu andamento, seja no palco ou na platéia. Os corpos em movimento, as aproximações, os olhares, sorrisos e gritos (femininos) são polissêmicos e abarcam múltiplas representações em um mesmo espaço-tempo. Esta interação é regida, como já foi apontado, pela busca da satisfação da mulher/cliente. Além de estar configurada enquanto ordem imperativa desta relação comercial de prestação de serviços travada no CM, esta satisfação agrega poder aos profissionais enquanto reafirma sua masculinidade, uma vez que a encenação de uma alta performance sexual confere a estes sujeitos o *status* de quem detém um saber sobre as artes da sedução e do erotismo. Um componente importante desta estratégia de sedução reside em “escolher” uma mulher da platéia para subir ao palco durante o show (obviamente em resposta às reações destas, que ganham visibilidade ao se posicionarem perto do palco e darem sinais explícitos de disponibilidade para nele subir, enfrentando o árduo desafio de competir aos gritos com as demais mulheres que ocupam o disputado espaço do “gargarejo”). A fantasia da mulher eleita a subir ao palco reside na idéia de ser “escolhida”, em detrimento das inúmeras rivais/concorrentes que permanecem na platéia, como é possível perceber no discurso das frequentadoras Marília e Teresa. Para Marília, estar no palco com os Sedutores significa uma vitória neste competitivo mercado, já que “todas as mulheres que estão ali querem aqueles homens, de verdade ou não. Ficam loucas com o Marcelo, elas querem esses caras, e quando você está lá em cima você está fazendo o que elas não podem fazer”. O poder, aqui, está vinculado à capacidade, ainda que fantasiada, de despertar o “interesse” dos Sedutores (e a partir daí o interesse masculino em geral) através de atributos corporais.

Este território apresenta uma clara hierarquia social, topograficamente representada. A visibilidade proporcionada pelo palco valoriza a mulher que ascendeu ao plano superior (“lá em cima”) desta hierarquia, como atesta a fala da frequentadora Vanessa, para

quem a sensação de estar no palco é “ótima, a gente se sente uma artista lá em cima”, o que a levou a concluir que “aqui realmente é um lugar para a mulher, o lance do show, isso faz a cabeça, a gente se imagina as tais”.

Subir ao palco tem outro forte significado para estas mulheres. Estar lá simboliza uma ruptura temporária com a tradicional conduta feminina, baseada no autocontrole, como fica explícito na fala da frequentadora Daniela, que disse já ter estado lá diversas vezes: “O Antônio mesmo, hoje, chegou para mim e disse: Vamos subir hoje (ao palco)? Eu respondi que não, que hoje eu estou calma, centrada, quero só observar”. Esta ruptura demanda coragem, como disse Elisa: “nunca tive coragem de subir naquele palco”. A fala da veterana Marília também deixa isso implícito: “a primeira vez não subi no palco, lógico”. Gabriel, que presta serviço ao CM como fotógrafo, supõe que as mulheres “que não têm coragem de subir ao palco com certeza gostariam de estar lá e se divertem como a outra pessoa”. A suposta necessidade de coragem para estar no palco pressupõe, dentre outros aspectos, a consciência das prováveis acusações decorrentes desta atitude por parte do público. Certa ocasião uma mulher comentou sobre a conduta de outra que estava no palco: “As mulheres são mais bagunceiras que os homens, e ela é uma senhora!”. Este comentário se aproxima da acusação de “velha assanhada” que permeia o repertório de julgamentos de valor a que estão sujeitas as mulheres mais velhas, como as informantes do estudo sobre gênero, envelhecimento e sociabilidade de Alves (2004, p.131), para quem “ser notado, ser visto, ser avaliado pelo outro; notar, ver, avaliar são atividades incessantes nos bailes, tanto quanto dançar”.

Aparece no imaginário social desta festa a idéia de que estar no palco é um vício. Marília demonstra ser adicta ao CM (que frequenta regularmente há alguns anos) e do palco, onde sobe quase todas as noites. Ela relatou sua dependência deste “vício”: “É muito bom, cara! Não adianta para mim eu ir ao CM e não subir no palco, não consigo, tenho que estar lá, tenho que pegar! Se eu puder subir no palco com todo mundo eu subo com todo mundo!”. Segundo ela “aqui é um vício, estou tentando largar este vício, mas é difícil”. O imaginário acerca do “vício” é estimulado pelo apresentador ao microfone: “Boa noite, mulherada! Bem vindas à última festa do ano, ao último show do ano, hoje vai chover muito homem para você! Alguém está vindo pela primeira vez? Então deixa eu dar uma notícia boa: esse lugar vicia a mulherada!”. A idéia de vício passa todas as esferas e transcende os limites do palco e da clientela. Na noite em que lá estive pela quarta vez, um dos sociosproprietários da boate brincou comigo dizendo que eu iria “ficar viciada” (no CM).

Vigora a concepção de que o que acontece no palco foge ao que se entende por normalidade: “tem mulher que fica doida e já sai agarrando mesmo, já vi mulher dançando sozinha no palco, depois do show, imitando *gogo girl*”, disse Vanessa. Este entendimento vai além das clientes. Segundo avaliação da funcionária Maria, é “muita doidice” o que acontece entre as mulheres e os Sedutores no palco. Os Sedutores têm uma percepção semelhante das situações vividas no palco. Marcelo acha engraçado “as mulheres pulando no palco, deixando a gente fazer tudo aquilo com elas, [...] acho engraçado, faço o show rindo o tempo todo”. O engraçado, para Marcelo, deriva do bizarro: “Elas gritando, puxando, as coisas que acontecem no palco, que não é normal”.

Segundo um dos organizadores do evento, a plateia gosta “da putaria, que é uma diversão para quem está vendo, se divertem em função das que sobem no palco”. Fica evidente que a diversão feminina deriva tanto de parte das mulheres que estão no palco, gratificadas pelo fato de serem “escolhidas”, quanto daquelas que assistem ao espetáculo. O riso advém do caráter grotesco do show, especialmente pela presença de casais inusitados, que não seriam constituídos fora deste contexto de inversão calculada, tais como aqueles compostos por um jovem musculoso e uma senhora idosa e/ou obesa, e esta é uma peculiaridade deste “clube de mulheres”.

O tom de brincadeira é evidente nos shows. O humor permeia o espetáculo. Todos riem: os Sedutores, as mulheres que sobem ao palco, a plateia, os *barmen*, os seguranças, o fotógrafo, o DJ, o pessoal de limpeza, os assistentes de palco, os organizadores. Talvez este viés de comédia sirva para competir com a força do caráter erótico do show, o qual remete a uma certa objetificação dos *strippers*, que assim estão ali também para entreter e não somente para provocar a excitação sexual, o que confere a estes homens uma missão mais ampla e valorizada.

A suspensão das regras do mundo cotidiano, presente em diversas situações observadas no palco do CM, nos remete aos rituais de inversão estudados por DaMatta (1981) seguindo as pistas de Víctor Turner. Roberto DaMatta (1981, p. 108), em sua análise do carnaval (especialmente do carnaval carioca), entende que os ritos “são momentos em que seqüências de comportamentos são rompidas, dilatadas ou interrompidas por meio de deslocamentos de gestos, pessoas, ideologias ou objetos”. À medida que coloca “tudo fora de lugar” (1981, p. 132), o carnaval é um momento frequentemente associado à bagunça, à ilusão e à loucura, termos recorrentes também no discurso dos/as informantes neste campo. Aqui, de modo semelhante ao ritual carnavalesco descrito por DaMatta (1981,

p. 109), “a norma do recato é substituída pela ‘abertura’ do corpo ao grotesco e às suas possibilidades como alvo de desejo e instrumento de prazer”. A intimidade é substituída pela exibição da cena sexual ao público, no palco, traduzindo uma inversão temporária das regras da vida cotidiana, que propõem como espaço legítimo para tal fim a intimidade de uma cama alocada dentro de um dormitório.

O processo de inversão promove um completo deslocamento de elementos de um domínio para outro, juntando categorias e papéis sociais que se encontram rigidamente segregados na vida ordinária. Nestas situações de ruptura com os direitos e os deveres embutidos nas relações que seguem as leis da hierarquia cotidiana, tendemos a ignorar os papéis cuja definição costuma ser cristalizada, tais como aqueles definidos pela idade, sexo ou posição, os quais nos sujeitam “às regras duras do pertencer e do ser alguém” (DaMatta, 1981, p. 94). Tendo como elemento mediador o show e nele implícita a capacidade de “brincar” e de fantasiar a vida, ainda que de modo restrito no tempo e no espaço, o CM configura-se num território onde as mulheres podem tirar algumas máscaras sociais e usar outras, por exemplo, da “mulher que manda, a mulher que escolhe”, como verbalizou um dos organizadores. A frequentadora Teresa relatou que no palco se sente “livre, eu ali em cima não sou ninguém, estou dando minha cara a tapa, não estou num baile de máscaras”.

Esta condição é favorecida por se tratar, no caso observado, de um evento que ocorre no centro de uma grande cidade, território que tem suas especificidades. O centro, local por onde todos passam, mas não ficam (não residem), consiste num lugar de convergência e de dispersão de uma multiplicidade de sujeitos que ali encontram um certo anonimato. Ele figura nos discursos dos/as informantes como um território caracterizado pela heterogeneidade social, e o CM se insere aí como um espaço legítimo para o encontro desta diversidade. Protegidos/as pelo anonimato característico deste “território neutro”, estas pessoas usufruem de uma sensação de liberdade e têm um campo de manobra social ampliado (DaMatta, 1981), como disse a frequentadora Teresa: “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 100%, agora estou perdendo o juízo e estou achando ótimo”. O que faz do CM um lugar diferente e especial, segundo ela, é “essa mistura, 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. Isso aqui é um território neutro”. O fato de ser este um evento com hora marcada para terminar, afinal como caracterizou Teresa, “o show é igual a fumaça, *vupt* desaparece, é

brincadeira de criança que dura uma hora”, não lhe tira o encanto, pois, como em todo o processo ritual, o que importa não é onde ele chega, mas sim “o meio, o modo, a viagem” (DaMatta, 1981, p. 108).

Esta brincadeira é bastante regrada. No que tange à liberdade de escolha das mulheres que sobem ao palco, o poder de arbítrio dos Sedutores é muito limitado, limitação esta que deriva das restrições impostas por critérios estéticos e etários. Os organizadores dizem aos Sedutores que “não pode pegar só as bonitas, ou só as senhoras mais velhas”. Eles procuram selecionar as mulheres que vão ao palco por atributos que abrangem a idade, a cor da pele, a beleza (ou seu oposto) e, principalmente, o peso corporal, dado que as mulheres mais obesas conferem ao profissional um maior status junto à platéia, uma vez que as acrobacias mantidas com elas no palco revelam sua força física e conferem um caráter mais grotesco à cena, tornando-a cômica (o que também ocorre no caso das mulheres idosas). O peso da mulher é o elemento essencial dentre os critérios de seleção operados pelo Sedutor Alex, que apontou a dificuldade implicada na “mulher pesadinha que tu não tem como fazer nada, não dá para jogar para o alto ou virar de cabeça para baixo”, acrobacias estas típicas deste espetáculo. O Sedutor Roger também disse que “as mais magrinhas são mais fáceis”, porém escolhe “as gordinhas só para mostrar que tenho força, o pessoal gosta de ver”. Gosta mesmo. As mulheres gritaram muito quando num show o Sedutor Maurício simulou fazer sexo oral em pé com uma senhora obesa, a qual parecia se divertir muito naquela situação, pois gesticulava e estimulava-o a continuar. O fotógrafo Gabriel contou que “uma vez uma mulher muito pesada, mais de cem quilos fácil, subiu ao palco; as mulheres batiam palma e não acreditavam, se divertiam pela outra”. No que concerne ao quesito idade, o Sedutor Maurício revelou que conduzir mulheres mais velhas ao palco é uma atitude que “dá credibilidade ao profissional”. O Sedutor Marcelo também trouxe este fator: “Uma vez eu quis pegar uma de setenta anos, nem fiz nada com ela, mais era brincadeira, peguei ela no colo, passei a mão no cabelinho dela... Quis pegar ela por isso, as mulheres acharam o máximo”. Percebe-se assim que tais normas atendem ao propósito de garantir a diversão do público.

Estes critérios garantem lugar no palco para que aqueles corpos femininos que não se enquadram nos padrões estéticos hegemônicos (idosas e/ou obesas, por exemplo) tenham a oportunidade de exercer a sedução. Quem não costuma ter poder (de sedução) na vida ordinária aqui tem, o que configura este espaço como compensador das hierarquias cotidianas. Aqui todas as mulheres podem usufruir, ainda que circunstancialmente e de modo controlado e pautado por re-

gras, da oportunidade de viver, em excesso, a alegria, o riso e o prazer sensual. Durante o trabalho de campo pude observar a vigência destes critérios, pois a presença (não exclusiva) de mulheres de mais idade e/ou obesas era uma constante na festa, seja no palco ou na platéia.

No palco, lugar do “descontrole”, tudo *parece* permitido. Afinal, como disse o Sedutor Pablo, “aqui não tem limites, tu já viu, né, as brincadeiras são liberadas, as mulheres não esquentam, é coisa de momento, é brincadeira, e a mulherada gosta”. Este “descontrole” é na verdade muito controlado, dado que o palco é o epicentro do CM, recebendo atenção e vigilância tanto no que concerne ao que é ou não permitido fazer ali como na seleção das mulheres que podem ou não subir ao palco. Como disse a frequentadora Marília, “já estou muito manjada, então um ou outro me leva”. Ela comentou que os organizadores solicitaram a um dos Sedutores que evitasse levá-la ao palco em todos os seus shows. Os organizadores repassam aos Sedutores instruções que visam garantir a ordem e a qualidade do espetáculo, tais como evitar “a mulher que atrapalha, aquela que quer fazer show no palco, ela quer tirar a roupa, como já aconteceu aqui, essa nunca mais sobe no palco”. A promoção da desordem é evidente na conduta de algumas mulheres no palco, que tentam romper com os limites pré-estabelecidos e direcionar o roteiro do show. A infração prevalente consiste na tentativa de tirar a sunga dos Sedutores. O Sedutor Marcelo contou que numa noite em que subiram muitas mulheres juntas no palco, na parte final do show, elas perceberam que ele ficou excitado e “ficaram loucas para arrancar a sunga, eu estava com uma mulher contra a parede e vieram duas, colaram em mim por trás, a da frente tentou baixar a sunga mordendo, enquanto as amigas ficaram tapando para o público não ver”.

As verbalizações ao microfone oscilam entre a incitação e a contenção, buscando manter a situação orgiástica dentro dos limites. A incitação fica evidente na seguinte fala: “Amanhã, *Choppada Clube das Mulheres*, bebida liberada a noite toda, é para perder a linha!” Elas são usadas também com o propósito de manutenção da ordem. Numa noite, durante a parte final do show, quando muitas mulheres “invadiram” o palco onde estavam os quatro Sedutores escalados, o apresentador advertiu, ao microfone: “Tem muita gente no palco, hein?” Noutra noite, no início da performance do “Fantasma da Ópera”, quando ele saiu como de praxe do meio do público, no segundo piso, segurando com uma das mãos a tocha de fogo, o assédio feminino se intensificou e levou o apresentador a advertir: “Calma, meninas, ele é todo seu, mas não pode agarrar ainda!” Dosando este assédio, noutra momento ele disse ao público que “pode passar a mão” (no

corpo de um Sedutor que estava no palco). A promoção da orgia acontece também no *Haskell's Club*, referido no estudo de Hanna (1999), onde uma apresentadora estimula o público feminino a manifestar comportamentos habitualmente associados a papéis de gênero masculinos. Resultado: “as mulheres batem os pés, gritam vivas e comentários lúbricos, se fazem de desordeiras, assobiam, abusam verbal e fisicamente do homem do *strip-tease*”(Hanna, 1999, p. 322).

Deduzindo que me faltaria coragem (e não vontade) de subir ao palco, as mulheres tentavam me estimular a isso, afinal “não tem nada de maldade, é só fazer o que tem vontade”, disse a frequentadora Daniela. Fui muitas vezes provocada a “compartilhar desta emoção” e assim participar mais ativamente da festa, apelo ao qual nunca atendi. Segundo a frequentadora Kátia, eu “deveria subir no palco, é uma outra emoção, outra vivência, agora mesmo é uma suruba aquilo”(referia-se à parte final do show, quando havia várias mulheres no palco com os Sedutores). Um dos sócios-proprietários da casa também me disse que eu teria que ir ao palco pelo menos numa noite, a fim de “fazer a tese com conhecimento de causa; afinal, não tem nada de mais em subir no palco, e você ainda tem a desculpa que é para a tese”, disse ele, rindo. As mulheres tiravam do fato de eu estar lá como pesquisadora a força de suas argumentações: “Marion, você só vai chegar à conclusão quando você for lá no palco! É uma sensação de libertação, de extravasar!”, disse Vanessa. Outra frequentadora, Adriana, insistiu: “Você tem que passar por isso, pela experiência que nós passamos, aí você pode defender sua tese; se eu estivesse na sua banca lhe reprovaria desse jeito! [...]. Depois disso você vai ver, você vai rasgar esse seu bloquinho aí” (referia-se ao meu diário de campo). A proposta de abandono da conduta observadora, simbolizada pela passividade e pela tomada de anotações no diário de campo, ia além: “guarda esta pasta no guarda-volumes, tira esses óculos”. Implícita aí está a idéia de que eu precisaria de uma “desculpa” para dar vazão a um suposto desejo de subir ao palco do CM, como se desejar ou agir assim fosse algo digno de culpa. Possivelmente minha atitude comedida diante do espetáculo incitava esta provocação.

Opera, na dinâmica de funcionamento de cada show, um interjogo de permissões e restrições, cujas características essenciais residem na multiplicidade de arranjos, na possibilidade de transgressão e no esforço em prol da satisfação da clientela. Esta satisfação é mantida tanto pela vertente humorística do espetáculo, derivada de seu caráter jocoso e de ruptura com os parâmetros da vida cotidiana, quanto pela encenação da heterossexualidade normativa, advinda da ostentação de parte dos Sedutores de uma atitude viril, sus-

tentada majoritariamente pelo controle corporal (evitar “rebolar”), pela postura ativa nas encenações das performances sexuais e pelos personagens incorporados, alguns deles com forte apelo pelo poder, como é o caso dos oficiais das forças armadas, do policial, do médico e do executivo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No show acontece um ritual de inversão dos papéis tradicionais de gênero: corpos masculinos são oferecidos ao consumo feminino. Como no caso estudado por Hanna (1999, p.321), o “espetáculo de *strip-tease* masculino para mulheres parece, em seu aspecto exterior, uma inversão de papel do roteiro da mulher como objeto sexual passivo e do homem como consumidor e dominante sexual” (grifos meus). Ao contrário desta aparência, “o espetáculo masculino, profundamente incrustado na hierarquia dos papéis sexuais, reencena e preserva a dominação masculina” (Hanna, 1999, p. 322). Vigoram as regras de gênero tradicionais, sustentadas principalmente pelas dicotomias ativo/masculino e passivo/feminino, sempre preservadas. Neste negócio do desejo “a inversão ou transcendência da função de papel sexual é um tanto ilusória” (Hanna, 1999, p. 323).

A magia da sociabilidade vivida no cenário do *Clube de Mulheres* reside na condição de “jogo de faz de conta”, cujo caráter lúdico tem na fantasia da sedução sua moeda de troca. Aqui a bruxa pode virar princesa, à medida que ela participa ativamente da construção deste conto de fadas. Os Sedutores possibilitam a toda e qualquer mulher que sobe ao palco, independente de seus atributos corporais, o desempenho bem sucedido de seu poder de sedução, com a concomitante legitimação via exibição e demonstração pública, que o consolida (ainda que na fantasia). Eles são tanto o meio quanto o alvo (parcial) deste exercício de sedução, que elas travam com eles, para eles e para si próprias, em detrimento das outras mulheres que não foram “escolhidas”. Quem seduz quem?

Concordamos com Andréa Moraes Alves (2004), para quem o ritual e a festa são veículos de expressão que sempre dizem algo sobre as relações sociais e as sociedades em que ocorrem. Semelhante aos bailes direcionados ao público da terceira idade na cidade do Rio de Janeiro analisados pela pesquisadora, segundo ela verdadeiros “laboratórios sociais” (Alves, 2004, p. 136), no CM acontece um jogo, aquele das relações intergêneros, onde “o exercício do jogo da sedução e o empenho na apresentação do corpo através da performance são elementos que remetem à competição entre os sexos”(Alves, 2004, p. 55). No caso do CM, esta competição coloca em circulação múltiplas

trocas entre diversos capitais e poderes simbólicos, constituindo um campo fértil para a articulação entre gênero, sexualidade, corpo e trabalho.

## REFERÊNCIAS

- Alves, A. M. (2004). *A dama e o cavalheiro: um estudo antropológico sobre envelhecimento, gênero e sociabilidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- Arent, M. (2007). *Gênero e erotismo: etnografia de um Clube de Mulheres no Rio de Janeiro*. 261f. [Tese de Doutorado em Saúde Coletiva], Instituto de Medicina Social. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Blázquez, G. (2004). *Coreografias do gênero: uma etnografia dos Bailes de Cuarteto (Córdoba, Argentina)*. 396f. [Tese de Doutorado em Antropologia Social], Museu Nacional. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Cicourel, A. (1980). Teoria e método em pesquisa de campo. In A. G. Zaluar (Org.). *Desvendando máscaras sociais*, (2ª ed.): (pp. 87-121). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora.
- Damatta, R. A. (1981). *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*, (2ª ed.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Damatta, R. A. (1986). *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco.
- Hanna, J. L. (1999). *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação e desejo*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Iturra, R. (2003). Trabalho de campo e observação participante em antropologia. In A. S. Silva, & J. M. Pinto (Orgs.). *Metodologia das ciências sociais*, (12ª ed.): (pp.149-163). Porto: Edições Afrontamento.
- Pope Jr., H. G., Phillips, K. A., & Olivardia, R. (2000). *O Complexo de Adônis: a obsessão masculina pelo corpo*. Rio de Janeiro: Campus.
- Turner, V. (1974). *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes.

### Nota:

<sup>1</sup> A opção por denominá-lo “Clube das Mulheres” (CM) configura uma alusão genérica a este tipo de empreendimento, embora estejamos cientes da existência de um clube homônimo na cidade de São Paulo ([www.clubedasmulheres.com.br](http://www.clubedasmulheres.com.br)). Também foram alterados os nomes de todos(as) os(as) informantes.

### Autores:

Marion Arent – Psicóloga (UNISINOS, 1990), Mestre em Psicologia (PUCRS, 1999) e Doutora em Saúde Coletiva (IMS/UERJ, 2007).  
Sérgio Carrara – Doutor em Antropologia (Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro – MN/UFRJ, 1996), e professor do Instituto de Medicina Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro – IMS/UERJ.  
E-mail: [carrara@ims.uerj.br](mailto:carrara@ims.uerj.br)

### Endereço para correspondência:

MARION ARENT  
Rua Santa Clara, 289 apto 404 – Copacabana  
CEP 22041-010, Rio de Janeiro, RJ, Brasil  
E-mail: [arent@hotmail.com](mailto:arent@hotmail.com)