

O clube das infieis: dialogos entre produção erótica e identidade masculina no regime civil-militar brasileiro

*Romulo Gabriel de Barros Gomes**

RESUMO

O presente texto tem o intuito de investigar uma parcela da produção cinematográfica denominada pornochanchada – produções nacionais elaboradas no auge da censura moral implementada pela ditadura civil-militar, marcadas por forte apelo erótico e humorístico, além de poucos recursos técnicos, sua elaboração visou agradar diretamente ao público (masculino – consumidor majoritário da produção erótica/pornográfica). Estaria fortemente presente nestes filmes a veiculação de uma identidade masculina prioritariamente heteronormativa. A busca, através de exemplos positivos e negativos, do que seria uma identidade masculina padrão, bem como sua defesa parecem ser constantes nos filmes do gênero. Debater sobre alguns dos elementos que formariam o supracitado padrão identitário a partir dos documentos filmicos destacados é o objetivo desta investigação. Visando esclarecer estes pontos, realiza-se neste estudo a análise qualitativa do filme O clube das infieis (1974).

Palavras-chave: Ditadura civil-militar. Identidade Masculina. Pornochanchadas. Sexualidade.

1. INTRODUÇÃO

A Câmera passeia suavemente pela faixa de um casarão em estilo germânico e vai de encontro ao sol que ofusca a imagem e traz a deixa para o corte. No plano seguinte, mostra-se com a mesma leveza o salão desta propriedade, um cômodo amplo, ricamente ornado com madeiras polidas recobrendo as paredes ornadas por candelabros, objetos de bronze, estanho e outros metais que reluzem pelo ambiente. O brilho dos

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco; bolsista pela instituição de fomento CAPES; Contato: barros_romulo@hotmail.com.

metais também está no ar, nele propagam-se notas de saxofones e trompetes tecendo um sensual Jazz que ecoa e faz dançar senhoras de cabelos muito bem penteados, petrificados pelo laquê. Elas movem-se ao ritmo da música com suas roupas impecáveis e sapatos de salto. Um garçom, devidamente trajado, lubrifica e aquece as engrenagens da reunião oferecendo libadas às madames do que parece ser Whisky.

Trata-se aqui de mais uma reunião do Clube das Infiéis, um grupo de mulheres ricas que se reúnem com o objetivo de trair seus maridos, seja por vingança ou por pura diletância. As regras do grupo são assim descritas pela anfitriã: é necessário não ser solteira, viúva ou desquitada; é preciso ter um amante, conforme pondera o seu estatuto.

Após enunciarem o estatuto, as sócias conversam de maneira amena e natural ao redor da desconfiada visitante e protagonista do filme, Luciene: “Ah! Fui apresentada ao seu marido, ele é positivamente um pão”. Diz a mulher loira sentada à ponta do enquadramento. “Obrigada”, responde Luciene, ao centro, com um ar de desconforto. “Deve ter muito ciúme de você, não?” Indaga a senhora no lado oposto. Rindo um riso que parece de dissabor, a protagonista acena negativamente com a cabeça e responde: “Ciúme é coisa que Alberto nunca teve”, quando é subitamente retrucada por outra clubista: “Já sei”, diz ela, “Ele tem outra”. Estranhamente, Luciene muda de assunto, segue com um sorriso estampado no rosto e afirma ter chegado na cidade a pouco tempo, neste momento é convidada a fazer parte do clube, cuja finalidade ainda desconhece e sobre ela pergunta: “Vocês fazem caridade?” A resposta vem com a dubiedade característica das piadas deste gênero cinematográfico: “É como dizem as escrituras, é dando que se recebe!”. No ambiente irrompe um riso debochado vindo de todas as mulheres presentes.

Luciene, na cena que se segue, conta sobre o clube e todos os seus detalhes ao marido, que ignora retumbantemente as declarações da mulher alegando ter uma reunião importante e, por isso, não poderia dar-lhe atenção. A falta de zelo do marido para com a protagonista é a deixa para que ela ingresse no clube.

As cenas acima descritas trazem o exemplo de uma comédia que trata de alguns traços dos costumes brasileiros – O Clube das infieis de Cláudio Cunha (1974). Trata-se de um filme que, como muitos outros do gênero, dava ao expectador aquilo que ele queria, ou melhor, fazia o expectador imaginar aquilo que queria ver: cenas cômicas baseadas em trocadilhos sexuais, situações do cotidiano e cenas de sexo que durante longo tempo muito insinuaram, mas pouco mostraram. Estes filmes que repetiam o que

parecia ser uma fórmula para o sucesso nos anos de 1970 e 1980 receberam o nome de Pornochanchadas – produções cinematográficas que funcionarão como fio condutor da história investigada neste trabalho.

Sobre estas produções, Valter Sales Filho, em 1995, num dos primeiros trabalhos acadêmicos sobre o tema, afirmou que este gênero aliou elementos sempre de muito sucesso na cinematografia nacional. Alguns destes elementos figurariam nos filmes desde as chamadas Chanchadas, termo amplamente utilizado em alusão às comédias produzidas nos anos de 1940 e 1950, designando, em geral, produtos caracterizados por serem mal-acabados, com forte apelo popular e “valor artístico duvidoso”, mas que não diminuíram, entretanto, seu êxito nas bilheterias. Segundo Felizardo (2009), estas produções jogavam com o duplo sentido, evidenciavam a sexualidade, mas não mostravam o ato propriamente – o faziam através de simulação ou insinuação, além dos títulos e cartazes sempre apelativos.

Acerca destes elementos comuns, afirma-se ainda que as Pornochanchadas aliaram a comédia das chanchadas

[...] ao erotismo com tanto sucesso que essa reunião se tornou verdadeiramente, para o grande público, sinônimo de cinema brasileiro. Dizer a partir de então que o cinema nacional ‘só mostrava mulher pelada’, tornou-se um lugar comum. (SALES FILHO, 1995, p.67)

Batiza-se a partir destas características uma categoria cinematográfica. A alcunha que o designa teria surgido, portanto, agregando o prefixo “pornô” – contração de pornográfico – ao termo “Chanchada”. Padronizando-se ao chamar Pornochanchada o que se nomeava comédia erótica brasileira ou chanchada erótica, por exemplo. Contudo, o termo teria surgido apenas em meados dos anos de 1973, por meio da crítica cinematográfica e posteriormente assimilado pelos produtores.

A denominação, todavia, não se dá sem uma problemática e de maneira consensual. O termo utilizado é, inicialmente, uma forma de detração criada pelos críticos para designar filmes de baixa qualidade, forte apelo sexual e humor escrachado, desta feita, não parecia importar muito aos que começaram a utilizá-lo as demais características do filme analisado. Afirma-se, além disso, que,

O uso indiscriminado do termo ampliou a definição e contaminou uma variedade de filmes, designando tanto os de produção apressada e mal-acabada, quanto outros de construção elaborada. O critério básico de inclusão era o desenvolvimento de roteiros com ênfase em situações eróticas e na exibição das formas femininas. De todo modo, a definição tornou-se uma

etiqueta - uma pecha, talvez - que colou em um tipo de produção voltada para segmentos populares do público. (ABREU, 2006, p.165)

A partir disto, compreende-se que o termo pornochanchada abarca uma série de filmes de distintos gêneros, como dramas, feroestes, tramas de ação, terror, que em um determinado período foram acrescidas de erotismo visando atingir o grande público e obter o sucesso das grandes bilheterias.

Contudo, não somente de cenas cômicas e mulheres peladas fez-se a pornochanchada. Nuno César Abreu (2006) estabelece sua análise acerca das pornochanchadas e, mais especificamente de sua produção, afirmando que estas se baseariam no tripé: exploração da fórmula do erotismo, baixo custo de produção e título apelativo. Além disto, é possível notar a forte tendência das pornochanchadas a parodiar grandes sucessos de bilheteria.

Assim surgem títulos como “Nos tempos da vaselina” (1979), paródia do sucesso hollywoodiano “Grease – Nos tempos da brilhantina” (1978), “A banana mecânica” (1974), paródia do filme “A laranja mecânica” (1971) de Stanley Kubrick; “Bacalhau” (1976), inspirado no terror “Tubarão” (1975). Além de outros filmes que não possuíam correspondência direta com nenhum *blockbuster* estadunidense, mas que angariaram larga bilheteria nas salas de projeção brasileiras, como “Os mansos” (1976), “Lua de mel e amendoim” (1971), “As cangaceiras eróticas” (1974), “Essa mulher é minha e dos amigos” (1976), “Como era boa a nossa empregada” (1973), entre uma infinidade de títulos.

Surgiram também neste mercado uma leva de produtores e diretores como Aníbal Massaini, João Callegaro, Antônio Polo Galante, Ody Fraga (1927 - 1987), David Cardoso, Carlos Reichenbach (1945 - 2012), Cláudio Cunha (1943 - 2015), entre muitos outros que vieram dos mais diversos ramos para o cinema e fizeram fortuna explorando a já mencionada fórmula.

Para aproximar-se do público e atingir o sucesso, a pornochanchada utilizou-se de temas muito próximos do cotidiano das classes populares¹, já bastante distante

¹ Categoria tomada de empréstimo a partir da análise de Nuno César Abreu (2005), que entende por “classes populares”, “A expressão utilizada[...] para referir-se aos indivíduos com níveis de renda, instrução e consumo abaixo dos atribuídos a classe média, misturando estratos da pequena-burguesia, da classe operária ou do chamado proletariado. Deve-se ter em mente, de qualquer modo, que esta é uma definição referida ao ambiente socioeconômico dos anos 1970” (ABREU, 2005, p.11). E que é embasada a partir de entrevistas do autor aos produtores, atores, diretores e frequentadores do ambiente de produção das pornochanchadas e sua frequente autodenominação de “artistas do povo”, representantes das “classes populares” e que delas viriam e para elas produziram.

daqueles apreciados pelo público nos decênios anteriores, como destaca Abreu (2005), ao falar sobre os interesses e identificações do público com o cinema anterior às produções da Boca. Para o autor,

É importante destacar, nesta produção [...], os filmes sertanejos, de grande aceitação popular durante as décadas de 1960 e 1970. Eram fitas que tratavam de temas regionais, caipiras do Sudeste, com público certo - espectadores que, procurando diversão, *encontravam identidade* – nas cidades do interior e na periferia das grandes cidades, filão que entra em decadência com a "nossa" *modernidade*. (ABREU, 2005, p.50, grifos nossos)

5

Neste trecho o autor revela uma mudança de identidade de um público popular que se dá início em meados da década de 1970 com o advento de uma modernidade. A dita modernidade seria, portanto, uma mudança nos valores e costumes e, mais que isso, um questionamento acerca destes. É importante destacar que

Neste período (os costumes) desnudaram-se como antes nunca tinham feito. Esse desnudamento envolto na Revolução Sexual da época encontrou diversas maneiras de ser em diferentes lugares, sendo um forte símbolo de transformação nos costumes. (VIEIRA, 2004, p. 2)

Bombardeados por esta mudança de costumes, o brasileiro buscou vazão para esta curiosidade, para a descoberta de uma sexualidade mais exposta – parecia ávido para ver o que até então velava-se sob o rótulo do proibido, demandava agora ver não como antes, pelo buraco da fechadura, mas projetado nas grandes telas os temas relevantes aos debates do período, isto é, o adultério, a conquista, a crise familiar, a liberalização das práticas sexuais, por exemplo.

É diante desta demanda que se instalam as produtoras da Boca do Lixo, ao observarem este nicho de mercado provocado pela ânsia e pela nova permissividade no ver e mostrar do corpo e da sexualidade que estes produtores construíram suas obras; visando atingir um público idealizado como sendo hegemonicamente masculino – dado que o consumo de material pornográfico/erótico no período é verificado como um hábito dominante nesta parcela da população (ABREU, 1996, p.176) e que o direcionamento temático destas produções aponta quase que exclusivamente para este perfil de público, com forte ênfase na parcela heterossexual (WELZER-LANG, 2001, p.477) – assim, as pornochanchadas construíram seu discurso para conquista-los e se projetaram como

Assumidamente voltados ao público masculino, os filmes representavam

tipos femininos para todos os gostos: virgens, viúvas, mulheres experientes, quase sempre belas e desinibidas. Os personagens masculinos eram geralmente tipos machões, espertos, cafajestes e malandros (vinculados ao sucesso sexual), ou então garotos virgens e maridos impotentes (relacionados ao fracasso). Os homossexuais, em geral, eram ridicularizados. (FELIZARDO, 2009, p.17)

Estes temas e personagens pareciam aguçar a curiosidade deste público. Milhões de homens divertiram-se durante as incontáveis sessões realizadas por todo país durante os próximos anos e, talvez, a próxima década. A partir disto questiona-se: seriam estes filmes apenas produções inócuas ou repercutiriam mais profundamente naqueles que as assistiam? Trariam os ecos “Revolução Sexual para o universo popular” (ABREU, 2005, p.6) e todo seu teor de libertação ou saciariam a curiosidade de seus expectadores mostrando o sexo, mas ainda com valores anteriores ao movimento mencionado?

Trilhas para pensar tais questões podem ser tomadas a partir do pensamento de Marc Ferro (1992), para o autor, o cinema não somente um divertimento, mas uma maneira de propagar ideias, de difundir mensagens. Para ele, o cinema é uma via de mão dupla, tanto influencia como é influenciado e como tal, é um importante agente na escrita da história, na cunhagem dos traços de uma cultura, no cerzido da trama que compõe as múltiplas identidades tanto dos indivíduos que as produzem, quanto dos que consomem. Como tal, analisa-se ora o fenômeno cinematográfico acima enunciado como um elemento a dialogar com o público que ocorreu durante quase uma década ao cinema para assistir às suas numerosas produções.

A partir do exposto, será problematizado neste trabalho a relação das pornochanchadas com as identidades de gênero e, em especial com a problemática da identidade masculina que se idealiza e busca padronizar como heteronormativa. Esta busca por uma identidade masculina hegemônica (WELZER-LANG, 2001) contrapõe-se às ideias pós-estruturalistas de identidade, isto é, que seguem a compreensão de que a identidade de gênero não é dada no momento do nascimento, é mais que possuir determinado órgão sexual, é construída no desenvolvimento da relação do indivíduo com a sociedade e é passível de influência e modificação. Não sendo, portanto, estática ou passível de padronização (GROSSI, 1995).

Sob este prisma, entende-se que a identidade masculina heteronormativa, tida por seus defensores como norma, enfrenta dilemas. Mesmo proclamada como pétrea, ela parece ser permeada por dúvidas, reticências e ciladas.

Ser homem se diz mais no imperativo do que no indicativo. A ordem “seja homem”, tão freqüentemente (sic) ouvida, implica que isso não é tão evidente e que a virilidade não é, talvez, tão natural quanto se pretende”. (BADINTER, 1993, p.3)

Um dos pontos nodais da formação desta ideia de identidade masculina é, portanto, um imperativo: “seja homem”, e mais, para prova-lo é necessária uma atitude predatória no que diz respeito não só à sua sexualidade, mas à sua interação com o mundo. Uma

[...] sexualidade que é formada na visão de que as mulheres devem ser consumidas tal como se dá o aprendizado da sexualidade pela pornografia. [...] a pornografia é um aprendizado da sexualidade que se dá coletivamente, que não se faz individualmente. O próprio fato de se tratar de fotos [ou vídeos] de mulheres, de “mulheres de papel”, as quais se toca pelo papel, permite que o olhar masculino sobre as mulheres as transforme num objeto, que é um papel que se pode consumir. (GROSSI, 1993, p.10)

Trata-se, deste modo de uma disputa: por um lado, deseja-se evidenciar a identidade e a masculinidade como um padrão a ser atingido, por outro advoga-se que a padronização identitária é impossível e que as identidades são muitas e fluidas (HALL, 1997). Com que visão corroboraria a maioria das pornochanchadas?

A partir disto, propõe-se então observar estas produções pornográficas, o que podem dizer acerca do que para elas é “ser homem” e que mensagens poderiam trazer ao público que as consumia. Poder-se-ia pensar a pornochanchada como uma “pedagogia erótica, trazendo a ‘revolução sexual’² para o universo popular, produzindo o maior fenômeno de bilheteria da história do Cinema Brasileiro”. (ABREU, 2006, p.6) ou ela apenas continuaria a reproduzir antigos preconceitos e estereótipos?

2. ESTUDO DE CASO: O CLUBE DAS INFIEIS

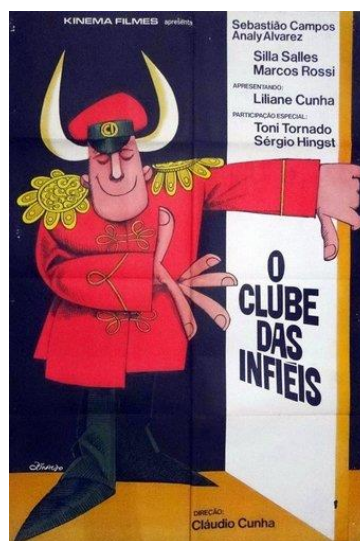
As pornochanchadas alcançaram grande sucesso entre o público brasileiro nos anos de 1970 e 1980, seus títulos listados alcançam quase que o patamar dos milhares. Devido à extensão deste fenômeno, este artigo optará por realizar uma análise

² A revolução sexual ou revolução dos costumes compreende uma série de movimentos durante os anos de 1960 e 1970. Estes têm em comum o fato de apresentarem o sexo, sem marcas de pecado, como uma função fisiológica normal, neste período fortalece também o debate feminista em torno dos direitos civis das mulheres. Em resumo, neste período “o jovem contemporâneo redescobriu o corpo e se entrincheirou nele”. (VIEIRA, 2004, p. 9)

qualitativa e, desta feita, a interpretação de uma obra visando ilustrar o quadro de produção do gênero cinematográfico em questão, dado o fato de que muitas das características da obra eleita para tal exercício podem ser encontradas em uma significativa parcela das produções que lhes são contemporâneas. Para realizar tal discussão, propõe-se a análise do filme *O clube das infieis* (1974), anteriormente já mencionado, de autoria do cineasta Cláudio Cunha (1946 – 2015).

O enredo do filme leva o espectador a enveredar-se pela relação conjugal de Luciene e Alberto. Luciene sente que o marido tem nela demasiada confiança e já não demonstra traços de ciúme, tempero de uma boa relação em seu entendimento. Induzida por Mariana, sua amiga, ela é levada ao Clube das Infieis, frequentado apenas por mulheres casadas que traem seus maridos sistematicamente. A protagonista resolve entrar no clube com um amante fictício, almejando apenas que os boatos cheguem aos ouvidos do seu marido e que este reacenda sua paixão diante da possibilidade de perdê-la para outro. Não revelando a identidade de seu amante, ela provoca curiosidade e suspeitas que levam as clubistas a desconfiarem de seus próprios maridos, invertendo o jogo da traição e criando furor na pequena cidade onde a trama ocorre.

Alguns elementos primordiais do filme podem ser observados desde o seu cartaz, nele, é possível encontrar uma ilustração de Ziraldo, onde se pode ver um porteiro trajado de gala com um par de chifres apontando, sereno e sorridente, para o letreiro que enuncia o título. Na imagem, o homem parece agir com naturalidade mesmo portando as insígnias da traição, representadas pelos chifres que se encontram em sua cabeça. Ele não sabe deles ou não se importa? Não nos é dado a saber.



(Imagem 1: cartaz do Clube das infieis)

A relação entre maridos e mulheres e sua fidelidade, enunciada desde o cartaz, é mote para o filme, bem como pauta uma série de elementos constituintes da identidade masculina e que serão o foco desta análise. A fidelidade está intimamente ligada à dominação da mulher pelo homem e esta relação pode ser observada a partir do duplo padrão moral que baliza as ações masculinas no ocidente desde a modernidade. Diante deste padrão, tem-se a ideia de que haveria mulheres “boas e submissas” e “indóceis e demoníacas” (MUCHEMBLED, 2007), o homem deveria reconhecer a boa mulher e com ela unir-se em matrimônio visando a constituição de uma família. A boa mulher seria aquela que se afastaria dos prazeres carnavais, seria pura.

As mulheres puras, [...] são desposadas, para que seja possível controlá-las de muito perto, [para separá-las] das impuras, prostitutas ou simplesmente de corpo livre, com as quais se alcança o gozo antes de voltar ao virtuoso lar conjugal, com a alma em paz (MUCHEMBLED, 2007, p.183)

Isto é, a mulher ideal é aquela que não sente prazer, aquela cujo corpo serve apenas para servir ao marido, aos filhos e ao lar. O matrimônio é, portanto, a ferramenta para prevenir seus desvios. O marido, por sua vez, não está preso à estas implicações, é seu dever honrar a esposa pura fornecendo-a boas condições de vida, mas é também seu direito buscar o divertimento com as mulheres impuras, as de corpo livre, as prostitutas. É dever do homem, deste modo, desposar uma boa mulher e é seu direito traí-la. Ou, como afirma Muchembled (2007, p. 183) “Quanto ao homem, ele pode e deve desempenhar sucessivamente os dois papéis para ser plenamente percebido como macho. [...] O duplo padrão implica uma moral das aparências e da discrição por ocasião da busca do prazer”.

O problema com o rompimento deste arranjo encontra-se quando uma mulher passa a exercer a mesma dupla moral que um homem e quando isto se torna público, ou seja, rompe-se com as aparências. E neste caso, o homem também é culpado pela quebra da dupla moral, isto é, por não saber exercer os privilégios materiais, simbólicos e culturais sobre a mulher (WELZER-LANG, 2001) como lhe é de direito. Por sua incompetência em exercer seus direitos e deveres de homem, o marido traído deve ser alvo de escárnio e represálias públicas e, por desconhecer as ações da esposa, como ocorre em geral, torna-se mais incompetente e reforça o merecimento das gozações.

Situação que é exposta em diversas cenas d’O clube das infieis. Uma delas

ocorre quando Luciene é trazida ao salão de reunião do clube e Dolly, líder do grupo, mostra a foto de seu marido, Gastão, e afirma: Este é meu marido, ele sempre se fantasia de Atila no carnaval. Deparando-se com a foto abaixo e as palavras da personagem, os presentes riem estrondosamente.



(Imagem 2: Gastão e seus chifres)

A expressão cômica do fotografado, as palavras de sua esposa, seu desconhecimento dos desvios da mesma e tal fato vir a público fazem de Gastão um homem manso, emasculado, oposto do que se esperaria de um verdadeiro macho.

O mesmo ocorre com os maridos das demais integrantes do clube, eles passam repentinamente a interessar-se por Luciene e tentar seduzi-la após descobrir seu pretenso histórico de adultério. O que não causaria nenhum problema nos termos estabelecidos pelo duplo padrão moral, dado que eles teriam o direito de buscar prazer com mulheres erradas. Os imbróglios ocorrem, entretanto, devido ao fato de eles não serem homens viris, dado que são traídos pelas esposas. Isto posto, nenhum deles consegue seduzir a personagem principal, todos são descobertos por suas mulheres, suas tentativas frustradas vêm a público e tornam-se alvo de situações jocosas, como na cena abaixo:



(Imagem 3: personagem mostrado em enquadramento caricatural)

Nela, é mostrado um personagem que tenta seduzir Luciene, para tal, arrasta-a para um quarto e nele despe-se. Na cena, o enquadramento da câmera é descendente, aproxima-se em demasia do rosto do personagem, o que acaba por distorcê-lo. Sua expressão, seus trajes e sua fala repetida incessantemente como um mantra: “venha, venha, venha”, tornam o homem quase uma caricatura, desumanizam sua figura – o homem traído parece nem ser humano, quanto mais ser digno de respeito.

A caricatura se completa quando o homem é trazido pela protagonista ao salão trajando apenas as roupas debaixo e, como se já não fosse demasiado embaraçoso, o vexame completa-se quando elas vão ao chão, deixando o homem em situação considerada cômica para o expectador, mas de humilhação para o personagem – o riso, neste caso, apenas ratifica que este homem não é digno de respeito, caso contrário, a sua humilhação promoveria não o riso, mas o descontentamento do público.



(Imagem 4: personagem é trazido ao salão vestindo cuecas)



(Imagem 5: personagem é posto nu em público)

Outra situação de crise na constituição da identidade masculina pode ser observada mais adiante, esta, sempre tratada de maneira cômica, envolve mais um marido traído em um caso de disfunção erétil. “Calma, Zeca Diabo, dias melhores virão”, diz mais o homem ao seu pênis que, ironicamente, recebe o nome de um famoso e bravo bandido da dramaturgia brasileira, contrastando com a flacidez de personalidade característica daquele que é alvo da infidelidade e também com sua impotência sexual. O exemplo negativo do marido traído e impotente ilustra um sentimento aterrador para o homem médio ocidental, ora refere-se à perda do sentimento de identidade sexual ou ao sentimento de mutilação do órgão genital, de emasculação, que neste caso,

[...] evoca antes de tudo o homem privado de seu órgão sexual, símbolo da virilidade, por um acidente, ferimento de guerra ou qualquer outra causa. Por extensão, o homem mutilado é também aquele que tem o órgão, mas não consegue se servir dele (impotência). É o homem que fracassa no desejo e na posse de uma mulher. (BADINTER, 1993, p.131)

O homem deve sempre ostentar o falo em riste, deve estar sempre disposto ao ato sexual, caso contrário, terá sua virilidade e, conseqüentemente, sua identidade masculina posta em cheque. Neste caso, o personagem teria feito por merecê-la ao não cumprir com seu papel de predador sexual, mas que também não inocenta sua esposa que segue sendo uma mulher ruim.

A evocação da imagem oposta ao do macho impotente, a do predador sexual que tem o direito de posse sobre corpo feminino, pode ser encontrada, por sua vez, no já mencionado fato de todos os maridos subitamente passarem a desejar Luciene, em

verdade, quase que exigir possui-la, após descobrirem que ela pratica adultério. O fato parece denotar um incentivo à concepção de que corpo da mulher não-valorosa pode ser do homem que o desejar. Isto é, o filme parece corroborar com a construção da ideia de que

A “mulher-objeto” se prende ao fato de que em muitas situações a mulher ainda é vista como potencial objeto sexual para os homens. [...] Objeto de trocas matrimoniais, enquanto os homens seriam os sujeitos dessa modalidade de câmbio, as mulheres serviriam como um elemento para a confirmação dos jogos de *poder* masculinos (OLIVEIRA, 2004, p.242, grifos nossos)

Desta feita, parece ser direito de todos tentar deitar-se com a mulher adúltera e ridicularizar seu marido traído que perdeu seu *poder* sobre ela e, sob este padrão, também sua masculinidade – intimamente ligada à sua respeitabilidade pelos pares.

Mais a diante o longa-metragem chama atenção para outro exemplo crítico da fragilidade na construção da identidade masculina. Nesta cena, uma clubista encontra-se na cama com seu marido, desconfiada de que ele seria o amante misterioso de Luciene, ela parece estar prestes a flagrá-lo, posto que este balbucia ao seu lado: “Lu, Lu, Lu...”, neste momento sua mulher toma à mão seu sapato, uma enorme plataforma de material amadeirado que se encontrava na lateral da cama, põe o calçado-armas em riste e vocifera: “termina, desgraçado”, ao passo que ele, providencialmente parecendo acatar a ordem, com uma clareza que soa estranha para quem há pouco quase grunhia e com trejeitos caricaturalmente homossexuais, proclama: “Meu querido, Luizão!”.

À primeira vista, parece incidir sobre as personagens femininas todo o espezhamento perpetrado nas pornochanchadas. Não é bem assim. Democráticamente, ela distribui doses, maiores ou menores a todos. É o homossexual, por exemplo, cheio de salamaleques e que, invariavelmente, exterioriza morfologia e fisiologia misteriosas. Como antítese do macho venerado pela promessa de poder que difunde, o homossexual só vai merecer o escárnio. (SIMÕES, 1979, p.82)

Esta contraposição apontada por Inimá Simões, entre o homossexual que deve ser execrado e o heterossexual que deve ser venerado, é um exemplo crítico de fragilidade na constituição da identidade masculina é, por tanto, o perigo da homossexualidade. Esta deve ter sempre a demonstração de seus traços evitada, mas ao mesmo tempo é temática recorrente nas conversas e outras interações masculinas, obedecendo determinadas regras como a de ser ridicularizada em público, por exemplo. Caso do homossexual enrustido da referida cena que vira piada para o filme.

O homem deve provar a todo tempo sua heterossexualidade e a sátira ao homossexual, um traço da homofobia, poderia ser visto como um meio para tal, mas que também estaria ligada “[...] a outros medos, em particular ao medo da igualdade dos sexos. Os homófobos são pessoas conservadoras, rígidas, favoráveis à manutenção dos papéis sexuais tradicionais” (BADINTER, 1993, p.118). Neste caso, a homofobia é vista por Elizabeth Badinter como um reforço à

[...]frágil heterossexualidade de muitos homens. Ela é, então, um mecanismo de defesa psíquica, uma estratégia para evitar o reconhecimento de uma parte inaceitável de si. Dirigir a própria agressividade é um modo de exteriorizar o conflito e torna-lo suportável. (BADINTER, 1993, p.119)

14

A homossexualidade, segundo Badinter, seria uma ameaça e deveria ser publicamente rechaçada através das atitudes homofóbicas. A piada, a sátira e o ridículo, seriam, deste modo, meios de agressão ou demonstração pública de reprovação da conduta homossexual e, ao mesmo tempo, uma tentativa de reforço de sua heterossexualidade. Atitude também referendada pelo filme.

Mais uma situação de escárnio aos maridos traídos é apresentada quando eles são reunidos e comentam, com ar de riso, sentirem-se “até com remorso” ao traírem suas esposas, dado que são tão boas à ponto de se reunirem num clube para fazer caridade. A piada encontra-se no fato deles desconhecerem o real objetivo do clube que as esposas frequentam e de nenhum deles realmente ser visto traindo durante o filme.

O que indica mais um ponto da construção deste estereótipo de identidade masculina referente à ostentação pública da virilidade, do vasto número de parceiras em oposição à fidelidade da esposa – mesmo que nem um nem outro correspondam à verdade, mesmo que sejam ambos fictícios.

Em suma, é deste modo que os maridos traídos são sempre retratados no filme. Sempre de forma cômica, infantilizados e ridicularizados, sempre têm voz esganiçada e não possuem muita relevância individual para o desenvolvimento enredo, surgem apenas como piadas curtas.

Numa situação que guarda semelhanças, mas que não se iguala completamente está o personagem Januário. Ele não é emasculado, mas também não está isento de situações em que é exposto ao ridículo.

Numa das situações que envolvem este personagem secundário, Alberto entra de chofre no quarto da empregada, namorada de Januário, interrompendo-os enquanto

faziam sexo, ele atira uma camisa masculina que Luciene havia comprado e implantado em seu próprio guarda-roupa para provocar-lhe ciúmes e avisa à sua empregada para ter cuidado e não misturar as roupas do seu namorado com a de seus patrões.

Na cena seguinte, Januário procura Alberto em seu escritório para devolver a camisa e afirmar que não o pertence. Alberto então insinua que ele pode então estar sendo traído. Desconfiado, ele segue para falar com sua namorada e alertá-la de que ele está de olho e que ninguém vai lhe colocar chifres, além de exigir esclarecimentos sobre a frequência que ela vai ao dentista – diariamente, o que levantaria suspeitas e seria mote para a piada. Ainda com a suspeita, Januário segue-a que, de fato, entra no prédio do dentista, para sua alegria. Estaria confirmado, ela não o enganara, não iria encontrar um amante, de fato iria ao dentista. Ele então desce as escadas do edifício saltitando e erguendo os braços. Dentro das portas do consultório ocorre uma cena ímpar, não é uma traição propriamente dita, mas uma insinuação, uma piada. O dentista pergunta com entonação dúbia: “vai abrir o canal?” Seria o dentista então o amante?

Januário encontra-se num meio termo, por tanto, nem é um homem valoroso, posto que se insinua que sua mulher o trai, mas não se prova, nem é completamente ridicularizado, posto que ele é, mais adiante, mostrado com mais de uma mulher – é também amante de uma das integrantes do clube. Entretanto, estas insinuações já são o suficiente para torna-lo personagem, em partes, cômico, mas com mais destaque no filme que os demais maridos que são comprovadamente traídos e não traem, ele parece ser, assim, apresentado com mais dignidade.

Do lado extremo oposto encontra-se Alberto, o personagem principal que parece cumprir todos os pontos do ritual de masculinidade heteronormativa anteriormente elencados e não cumpridos pelos outros personagens masculinos do filme. Ritual este que é

[...] destinado a nos fortalecer como homens, dentro da ideia de que os homens verdadeiramente machos não devem ter nenhuma sensibilidade, [e que] [...] “ser homem” não era apenas ter um corpo de homem, mas mostrar-se como “masculino” e “macho” em todos os momentos”. (DA MATA, 2010, p.138)

Alberto parece ser este homem, refratário às piadas dos maridos traídos que creem ser ele o corno, homem viril que cobiça as mulheres com quem interage e também é cobiçado por elas – é dito como “potencialmente um pão” por uma das

integrantes do clube logo de início, que tem ciência de cumprir suas obrigações de macho e, por isso, não seria traído de nenhum modo.

Estes pontos permeiam todo o filme e diversos exemplos podem ser trazidos. Elenca-se alguns: acerca dos valores do homem como provedor doméstico, é possível notar tal referência na cena em que Alberto chega em casa durante a tarde e questiona por que sua mulher ainda estava de roupas íntimas, ela responde que seguia na cama até ele chegar, ao passo que o personagem responde: “Que vida boa! Eu dando um duro danado e você aí dormindo!” Sendo prontamente servido de uma bebida pela empregada – namorada de Januário, que é negra, sem nome e sempre porta uma saia minúscula, cujas roupas debaixo são notáveis alvos dos olhares do patrão. Sobre estes olhares, eles também se repetem no escritório, quando Alberto olha as pernas da secretária notadamente excitado.

Outro aspecto do enredo que reforça o apoio da narrativa à postura de Alberto reside no fato de sua mulher nunca conseguir provocar-lhe ciúmes. Mais de uma vez o marido encontra as falhas dos planos da mulher e os desmente em sua frente, mostrando-se sempre mais inteligente que sua esposa e, por tanto, superior. Diante deste trabalho infrutífero, Mariana, amiga de Luciene chega até a sugerir que ela procure um amante real, ao passo que ela responde que não, pois “Alberto é muito honesto, ele não mereceria”.

Com a evolução da trama, Luciene chega a desconfiar que Alberto teria posto um detetive para segui-la e, por isso, saberia de todos os detalhes dos seus planos. Fato desmentido pela própria protagonista, dado que o seu suposto detetive era apenas um vendedor de esponjas de aço que perambulava pela pequena cidade. O que indica a concepção de que o “homem de verdade” não precisa que outros comprovem a fidelidade de sua esposa, a certeza de sua hombridade o faz autossuficiente para concluir isso.

Nas cenas finais, entretanto, ocorre uma reviravolta que parece tirar do eixo a convivência do filme com tais valores masculinos. Luciene encontra Alberto e Mariana em seu escritório, ambos se despindo. Ela, furiosa, desquita-se do marido, mas o que parecia descambar numa conclusão favorável ao desquite e a não tolerância feminina ao duplo padrão moral dos homens dissolve-se nas cenas que sucedem.

Luciene já em São Paulo aparece à beira de uma piscina, sorrindo, acariciando e beijando um homem até então desconhecido, a câmera aproxima-se e revela a

identidade do namorado da protagonista, para surpresa do público, é Alberto. Em primeira pessoa ela então põe-se a narrar com ar de júbilo: “Alberto voltou para mim arrependido, e eu, o perdoei” e “esta esponjinha – segurando uma palha de aço – é como o tempo, tudo apaga!”.

Mais uma vez reforçou-se o estereótipo. O homem viril traiu sua esposa com sua amiga, separou-se dela, mas se arrependeu e ela o aceitou de volta apagando as marcas do passado, dado que ele não teria cometido nenhum desvio fora do normal – a traição é mostrada desta forma como direito masculino – e continuaria a ter as qualidades de um homem de fato e bom marido.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pornochanchada *O Clube das Infieis* (1974) parece não corroborar com os ideais proclamados pela Revolução dos Costumes e com a perspectiva identitária pós-estruturalista, isto é, a primeira que corrobora com a liberdade do corpo, a diversidade sexual, e a segunda, com a multiplicidade de culturas e de identidades. Apesar de exhibir nus e insinuar cenas de sexo, a produção continuou fazendo-o de modo a ratificar antigos preconceitos, difundindo a ideia universalizante e homogeneizante de identidade masculina.

Fazendo-se uma análise da noção identidade masculina trazida pelo filme, predomina e consta no enredo como a única aceitável a heteronormativa. Isto se materializa quando o filme reforça os comportamentos básicos do que seria a masculinidade heteronormativa a partir dos seguintes clichês: a) em sua dupla moral, condensada em cenas como a ridicularização de Gastão e dos demais maridos traídos, reforçando a falta de dignidade destes homens em não controlar suas mulheres; b) a mesma pilheria que traz a lúmen do debate acerca da obrigatoriedade do macho em possuir esposa e amantes – o que não logram os maridos e, portanto, merecem as chacotas; b) a constatação da homossexualidade como comportamento a ser evitado, mostrado mais uma vez de maneira cômica; c) e por fim, os exemplos trazidos por Alberto, figura tratada de maneira sempre séria por ser o homem valoroso, engastado por tantas insígnias da masculinidade heteronormativa quanto foram possíveis ao diretor do longa-metragem: virilidade, direito à traição, superioridade à mulher, dominação da mulher, entre outros.

Frente a isto, considera-se que o filme ora analisado, bem como as muitas outras produções do período (SIMÕES, 1979), evocam a mesma carga cultural, a do machismo, seriam muito mais uma contra-revolução dos costumes, mostrariam através do seu enredo o que deveria e o que não deveria ser feito para seguir os preceitos morais conservadores, recompensando aquele que segue o caminho devido com um bom desfecho e encerrando em péssimas situações a história de quem não o segue. Tenta-se diluir com este tipo de iniciativa uma multiplicidade identitária, busca-se normatizar um padrão tido como moralmente ideal e que deve ser atingido por homens sem importar quais sejam suas origens ou trajetórias – deslegitima-se assim, ou ao menos se tenta fazê-lo – o caráter cambiante e múltiplo da(s) identidade(s) com o intento de substituí-la por um padrão previamente estabelecido.

Considerações estas que se aproximam das atingidas pelos estudos (ainda pouco numerosos) sobre as pornochanchadas, apontando em geral para uma direção. Estas produções, de modo geral, embora tragam temas polêmicos em tramas envolvendo os costumes e papéis desempenhados socialmente por homens e mulheres, ainda o fazem de maneira conservadora. Conforme afirma Sales Filho:

É evidente que o conservadorismo não se refere apenas aos aspectos morais consensualmente considerados adequados [...], mas também engloba e cristaliza preconceitos envolvendo classes sociais, distinções entre os sexos, distinções entre faixas etárias, profissões, raças, etnias e outros aspectos. Assim, o conservadorismo que transparece na pornochanchada não se refere unicamente à sexualidade - provavelmente nem é aí que ele se origina -, mas de qualquer forma se observa que ele se instala nas relações de poder, conservando e mantendo intactos seus aspectos positivos ou negativos. Dessa forma, a transgressão parece resultar inócua, ou antes, ela sequer existe. (SALES FILHO, 1995, p.70)

O fato exposto pode ainda ser reforçado na leitura dos processos do Departamento de Censura e Diversões Públicas, o DCDP, nos quais as pornochanchadas são submetidas à análise e ao crivo dos censores treinados para defender aquilo que consideravam ser a “moral e os bons costumes”. Nestes processos, é muito mais comum ver a aprovação total, ou a sugestão de pequenos cortes, que a reprovação completa das pornochanchadas (LAMAS, 2013). O que ratificaria a ideia de que a maior parte destas produções seguiu a cartilha do regime.

Todo este esforço parece dar mostras de que a Revolução Sexual modificou, ou tentou modificar, o modo como o brasileiro via a si mesmo e construía sua identificação com o sexo. A identidade masculina heteronormativa foi, neste processo, questionada e,

neste sentido é preciso destacar que “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (MERCER, 1994, p. 43). A maioria das pornochanchadas seriam, portanto, uma reação a este mal-estar, a esta crise estabelecida nos costumes, viria como uma espécie de antídoto ao veneno da subversão destes valores que se intenta normatizar.

É preciso ainda que, todavia se considere

[...]o macho perfeito (o máchu-paca [sic]), dotado de repertório extenso de virtudes evidentes – boa aparência, força física, riqueza, desenvoltura pessoal – é, paradoxalmente, um oprimido. Se a chave do prestígio é a potência sexual – e por isso a sexualidade é livre em si mesma –, a consequência imediata é a tensão permanente. Preso a um papel rígido que não lhe permite deslizes, tais como impotência ocasional (FROUXO!), ou traição conjugal (CORNO!), ele não pode falhar, tendo que demonstrar diuturnamente uma disposição ilimitada para os embates sexuais. É assim que, paradoxalmente, o machismo tradicional, pano de fundo desses filmes, não serve ao homem, à personagem masculina. (SIMÕES, 1979, p. 82,83)

Frente a assertiva de Simões, deseja-se levantar então um último ponto. O fato da maioria das pornochanchadas apresentarem os valores morais alinhados ao que desejava a ditadura – oprimindo ao impor um padrão heteronormativo e machista. Este fato, contudo, pode não representar a totalidade dos casos. Lança-se uma questão: Seria possível pensar que alguns filmes tenham se beneficiado do “salvo-conduto” conseguido por centenas e centenas de produções conservadoras em termos morais para difundir ideias que divergiam do regime civil-militar, que não coadunariam com a exibição e incentivo do machismo? Trata-se então de uma possibilidade para aprofundar a investigação acerca da temática ainda pouco estudada.

FONTES DAS IMAGENS

Imagem 1: cartaz do Clube das infieis:

Retirada de: http://3.bp.blogspot.com/-vJCdKNN_C8I/VBjt1rXtw3I/AAAAAAAAAB5A/yvtdyX5LuNE/s1600/clube.jpg

Imagem 2: Gastão e seus chifres

Retirada de: *O clube das infieis*. Direção: CUNHA, Cláudio. Cláudio. Produção: Cunha Cinema & Arte. São Paulo, 1974. 95 min. Som, cor.

Imagem 3: personagem mostrado em enquadramento caricatural

Retirada de: Idem

Imagem 4: personagem é trazido ao salão vestindo cuecas

Retirada de: Idem

Imagem 5: personagem é posto nu em público

Retirada de: Idem

FILMES ANALISADOS

O clube das infieis. Direção: CUNHA, Cláudio. Cláudio. Produção: Cunha Cinema & Arte. São Paulo, 1974. 95 min. Som, cor.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno César. *Boca do Lixo – cinema e classes populares*. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

_____. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado do Livro, 1996.

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*. Tradução de Clóvis Marques. Petrópolis: Vozes, 1984.

BADINTER, Elizabeth. *XY: sobre a identidade masculina*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.

BERNADET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro, Propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CORDEIROS, Janaína M., *Direitas em movimento: a campanha da mulher pela democracia e a ditadura no Brasil*. São Paulo: Editora FGV, 2009.

DAMATTA, Roberto. *Tem pente aí?* Reflexões sobre a identidade masculina. Revista Enfoques: revista semestral eletrônica dos alunos do Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ, Rio de Janeiro, v.9, nº.1, pp.134-151, 2010.

FELIZARDO, Cristina Kessler. *Erotismo à brasileira: o ciclo da pornochanchada*. Sessões do Imaginário, v. 22, 2009, p. 14-20.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

HALL, Stuart. *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Ed.

1997.

LAMAS, Caio. *Poder e Prazer: Um estudo da relação entre a Censura e a pornochanchada*. In: Anais do 8º Interprogramas de Mestrado da Cásper Líbero, São Paulo. 2012.

MERCER, Kobena. Welcome to the jungle: identity and diversity in postmodern politics. In: *Welcome to the jungle: new positions in Black cultural studies*. London: Routledge, 1994. p. 259-285.

MUCHEMBLED, Robert. *O orgasmo e o ocidente: uma história do prazer do século XVI a nossos dias*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

NAPOLITANO, Marco. *1964: a história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

OLIVEIRA, Pedro Paulo. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

QUADRAT, Samantha Viz. *Ditadura, Violência Política e Direitos Humanos na Argentina, no Brasil e no Chile*. In: AZEVEDO, Célia; Ronald Raminelli

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: do CPC à era da tv*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

SALES FILHO, Valter Vicente. *Pornochanchada: doce sabor da transgressão*. Revista Comunicação e Educação, São Paulo, v. 1, nº. 3, mai/ago 1995, pp. 67-70.

SCOTT, Joan. *Usos e abusos do gênero*. In: Revista Projeto História, São Paulo, n. 45, 2012, pp. 327-351.

SILVA, Marcília Gama da. *Informação, repressão e memória: a construção do estado de exceção no Brasil na perspectiva do DOPS-PE (1964-1985)*. 232 f. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

SIMÕES, Inimá. *Sou... mas quem não é? Pornochanchada: o bode expiatório do cinema brasileiro*. In: MANTEGA, Guido (org.), *Sexo e Poder*. São Paulo: Brasiliense, 1979a, p. 78-86.

VIEIRA, Rejane. *Revolução dos costumes e gênero: Uma análise da transformação dos costumes femininos e a influência da moda nas décadas de*

60 e 70 em Florianópolis. Disponível em:

<http://www.administradores.com.br/_resources/files/_modules/academics/academic_781_20100228182530ffbb.pdf> Acessado em 04/06/14.

WELZER-LANG, Daniel. *A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia*. In: Revista Estudos Feministas [eletrônica], v.9, n °2, 2001, pp. 460-482.