

CORPOS E SIMULACROS: ENCENAÇÕES DE *STRIP-TEASE* NA INTERNET

BODIES AND SIMULACRA: STRIP ENACTMENTS ON THE INTERNET

Weslei Lopes Silva

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - Universidade de Itaúna

wesleilop@gmail.com

Resumo

Este texto parte de uma etnografia que objetivou analisar como um grupo de mulheres articula a experiência de trabalhar no mercado de *strip-tease* virtual e como percebem e vivenciam o corpo nas interações com os clientes via internet. A partir das noções de incorporação, de performance de gênero e de simulacro, busco refletir como elas se constroem como *webstrippers* a partir de seu corpo, o que demanda a modificação consecutiva do mesmo, no sentido de estar sempre apropriado à “situação de mercadoria”. Nesse sentido, elas buscam atender às convocações dos padrões estéticos vistos como adequados à sua ocupação e implementar novidades para o mercado de *strip-tease*, que se referem principalmente em assumir novas disposições corporais, práticas distintas e a incorporação de novas personagens. Mais além, as cenas eróticas construídas pelas *web strippers* a partir do uso inventivo do corpo constituem femininos performáticos que demandam temporariamente a destituição de si mesmas e a composição de uma outra mulher (ou outras mulheres) para os shows. Busco aqui, pois, oportunizar as falas, as experiências, as inter-relações, o cotidiano profissional dessas mulheres, a fim de conhecer e compreender seu contexto de atuação no mercado do sexo, e os modos como cada uma, em seus valores, vê e dá sentido à realidade.

Resumen

Este texto se origina en una etnografía que tuvo como objetivo analizar cómo un grupo de mujeres articula la experiencia de trabajar en el mercado del striptease virtual y cómo perciben y experimentan el cuerpo en las interacciones con los clientes a través de internet. A partir de los conceptos de incorporación, performance, género y

simulacro, trato de reflejar cómo ellas se construyen como *web strippers* a partir de su cuerpo, lo que requiere su modificación consecutiva para estar siempre adecuándolo a la "situación de mercancía". En este sentido, ellas buscan satisfacer los estándares estéticos vistos como apropiados para su ocupación e implementar innovaciones para el mercado del striptease, que se refieren principalmente a adoptar nuevas disposiciones corporales, diferentes prácticas y la incorporación de nuevos personajes. Más allá de ello, las escenas eróticas construidas por las *web strippers*, por el uso inventivo del cuerpo, se dan a partir de la constitución de femeninos performáticos, lo que exige temporalmente el "despido" de sí mismas y la composición de una otra mujer (u otras mujeres) para los espectáculos. Busco oportunizar las líneas, las experiencias, las interrelaciones, el trabajo diario de esas mujeres con el fin de conocer y entender su contexto operativo en el comercio sexual, y las formas como cada una, en sus valores, percibe y da sentido a la realidad.

Abstract

This text is originated from an ethnography that aimed to analyze how a group of women deals with the experience of working in the virtual strip-tease market and how they sense the body in interactions with the customers via the Internet. From the notions of incorporation, of gender performance and simulacrum, I seek to reflect on how they build themselves as web strippers from their body, which requires the consecutive modification of it, to always be appropriate to the "commodity situation". In this meaning, they seek to meet the aesthetic standards seen as suitable to their occupation and add innovations to the strip-tease market, which refer mainly in taking new body provisions, different practices and incorporating new characters. Furthermore, the erotic scenes built by the web strippers from the inventive use of body constitute female performance that temporarily demand the dismissal of themselves and the composition of another woman (or other women) to the shows. Overall I try to show the lines, the experiences, the interrelations and the daily work life of these women in order to acknowledge and comprehend their role in the sex market, and the way that each one of them, in their own values, see and give meaning to reality.

Palavras-chave: corpo, gênero, pessoa, performance, *web strippers*.

Palabras clave: cuerpo, género, persona, performance, *web strippers*.



Key words: Body, Gender, Person, Performance, Web Strippers.

Introdução

O único roteiro é o corpo. O corpo.

João Gilberto Noll

Inscrito em uma ambiguidade discursiva na prática das *webstrippers*, a ideia de *strip-tease* muitas vezes representada e reificada a partir de imagens em filmes, literatura e outras mídias evoca um repertório básico de movimentos e gestos corporais sensuais embalados por uma música enquanto o performer tira a roupa. Para Glória Díaz Barrero (2005), essa prática descende do teatro burlesco de tradição inglesa originária da América do Norte. Na mesma direção, Preciado (2010) afirma que o *strip-tease*, enquanto espetáculo codificado e mercantilizado, é uma invenção moderna que adveio da ética burguesa e da definição de espaços próprios para o consumo e a diversão nas cidades, o que possibilitou a emergência de diversos tipos de entretenimento de caráter erótico. Nesse sentido, as primeiras apresentações dessa prática se constituíram a partir do deslocamento das técnicas de sedução de prostitutas em bordéis e outros espaços de diversão das cidades modernas.

Nos dias atuais, Díaz Barrero (2005) aponta que é indiscernível a conotação sexual do *strip-tease*, visto que ela é seu fomento e base para sua constituição enquanto performance. Ela argumenta que sua execução demanda por parte dos *strippers* uma mobilização de sua sexualidade a fim de tecerem uma encenação inventiva que aluda a um convite sexual, a uma trama em torno da exibição do corpo na qual estão envolvidas relações de gênero, raça e sexualidade.

Nesse panorama, a partir de *script* básico de gestos e movimentos, o suspense da revelação do corpo com o desvestir pausado de cada peça, aliado à dança de significação erótica, tende a fomentar o desejo e manter atento/a quem observa, indicando que a provocação e a excitação se encontram no revelar-esconder, num jogo cujo desenrolar tem tanta ou talvez mais importância que seu desfecho com uma possível nudez total. Sobre essa estratégia performativa, Kronka (2005) pôde averiguar em sua investigação sobre a encenação do corpo em revistas eróticas várias passagens que demarcam que a nudez gratuita não é seu maior objetivo. Em suas palavras, buscando suscitar desejo no leitor, “o objetivo dessas publicações é a genitália desnuda, mas isso deve ser feito de maneira sutil, para prender a atenção do

leitor pelo maior tempo possível, até o desnudamento” (Kronka, 2005:121).

O mercado de *strip-tease*, como qualquer outra esfera da atividade humana, comporta um conjunto de signos, cujos gestos, comportamentos, roupas, movimentos e sons comunicam significados que se constroem a partir da experiência das pessoas, da tradição e da história. Um fator relevante nessa apresentação está relacionado ao fato de que, geralmente, o ponto mais alto das apresentações está no despojamento de toda a roupa (ou de parte dela, dependendo do lugar onde se realiza) e a exibição do corpo de cada *stripper* de maneira mais franca. Mas até que se chegue a essa cena, geralmente o que leva ao desfecho da apresentação, há um percurso relativamente longo enveredado por cada *stripper*.

Em sua pesquisa sobre o *strip-tease* masculino em “Clubes de Mulheres” em Buenos Aires e no Rio de Janeiro, Marion Arent (2011) explicita que o desnudamento no clube de cada uma das cidades acontece de maneira pausada enquanto uma música embala e define o tempo de cada apresentação, ainda que com configurações bem distintas. Em Buenos Aires o romantismo orienta as apresentações, no que se refere às músicas e à coreografia dos *strippers*, já no Rio de Janeiro não há um roteiro definido que guia os performers e as músicas geralmente usadas como pano de fundo para cada encenação são no estilo *funk*, com forte apelo erótico e sexual. O ápice dos shows no clube argentino consiste no desvelamento de todo o corpo dos *strippers*, inclusive com a exposição do pênis ereto, o que é proibido no clube brasileiro. Neste caso, os *strippers* podem, no máximo, expor a nudez dos glúteos e o volume da ereção peniana por baixo da sunga, o que, na época da investigação era feito por apenas um dos performers da casa.

No caso de um clube gay de Porto Alegre pesquisado por Cláudio Nunes (2012), no qual há apresentações cotidianas de *strip-tease* masculino, o clímax dos shows está na exposição completa do corpo nu e sua carga dramática máxima se apoia na exibição do órgão sexual entumecido. Mas até que se chegue a essa cena, geralmente o que leva ao desfecho de cada apresentação, há um percurso relativamente longo enveredado por cada um dos *strippers*, tal como nos clubes referenciados acima. No transcorrer de suas exibições devem dançar de forma sensual no tempo que dura a música, enquanto se vai tirando lentamente cada peça de roupa e expondo cada fragmento do corpo, à medida que se explora toda a superfície corporal com as mãos, faz-se movimentos pélvicos que remetem a práticas sexuais, acaricia-se; enfim, em cada show se deve revelar toda a carga semântica de que o corpo e seus movimentos possam ter em um contexto marcadamente erótico.

Gilberto López Villagrán (2012), a partir de sua investigação sobre *table dance*¹ no México, indica que no momento das apresentações, o cenário habitual dos clubes nos quais tais mulheres se apresentam é o de *strippers* que dançam ao redor de um tubo, base para o desenvolvimento de suas apresentações. Sobre isso, ele argumenta que “no momento cenográfico, a bailarina realiza um *strip-tease*, o que convém perguntar-se se tal ato constitui uma representação acrobática, artística ou pornográfica; ou se são as três coisas ao mesmo tempo” (López Villagrán, 2002: 213). O autor destaca a evidência de que o que realmente importa em suas apresentações, em anuência com a fala das próprias bailarinas, é o *strip-tease* que elas executam e não a apresentação cenográfica como um todo. Isto é, consoante o que foi exposto acima, o apogeu de suas apresentações está no ato de tirar a roupa e expor-se nua diante da plateia. Distintamente dos shows antes aludidos, e daí o nome *table dance*, tais bailarinas enquanto encenam diante da plateia, engendram um jogo erótico com a audiência a fim de que alguém presente solicite que elas lhe façam um show pessoal, geralmente em cima de sua mesa.

O serviço oferecido pelas minhas interlocutoras via internet, muito em razão da ambiência em que se realiza e por conta das exigências que o mercado coloca no que concerne a seus modos de realização, traz consigo novos e distintos repertórios daqueles que se colocam em *strip-teases* diante de uma plateia física e de acordo com o imaginário construído sobre essa prática erótica. Diferentemente da ideia de que a palavra *strip-tease* carrega em seu cerne, elas não apenas dançam eroticamente enquanto tiram a roupa. Dependendo do que está incluído no pacote de show comprado, cuja variação de minutos e preços inclui uma diversidade de práticas e fetiches, elas comumente se masturbam diante da *webcam*, penetram a vagina e/ou ânus com vibradores, dildos² e outros objetos eróticos, dentre outras solicitações e fantasias dos clientes, enquanto interagem com eles via *webcam* e/ou recursos de áudio ou ainda por meio da escrita e recursos de áudio. Essa observação, contudo, não se concilia aqui com uma proposta de promover uma comparação entre esse tipo show em espaços físicos e virtuais. Tais colocações servem aqui de aporte para pensar sobre o que realizam de fato minhas interlocutoras, visto que ao contrário do exposto, suas apresentações não se encerram com o nu, ao contrário; é geralmente a partir de seu desnudamento que suas performances ganham maior relevo. Segundo elas, esse é, em geral, o maior atrativo para os clientes.

Vertente relativamente nova da indústria do sexo³, o comércio de *strip-tease* na internet tem configurações próprias e relaciona-se a uma diversidade significativa de

práticas e vivências, e demanda variadas técnicas e estratégias das mulheres que se dedicam a esse ofício acerca da configuração do corpo, sua representação e exibição, visto que é a partir e em seu corpo que se realizam suas performances, nas quais cada detalhe é exibido pela webcam a fim de que seja consumido, parte por parte, pelos clientes que buscam não somente a visibilidade de seu corpo, mas uma hipervisibilidade, que sacie seu prazer e pulsão de observar detalhadamente e interagir virtualmente com cada fração.

Nesse processo, há por parte dessas mulheres uma preocupação recorrente acerca de cuidados cotidianos com o corpo que se pautam na moral da beleza e da boa forma (Golbenberg e Ramos, 2002) por meio de ginástica, dietas e outros procedimentos estéticos, e também através do recurso de maquiagens, roupas, sapatos e acessórios diversos para a composição de diferentes personagens a fim de materializarem-se como corpos femininos representados como desejáveis. Ademais, nas encenações de *strip-tease* levadas a cabo em fotos, vídeos e/ou em exhibições sincrônicas com o/as clientes, tais mulheres incorporam uma outra pessoa (Csordas, 2008), o que demanda a assunção de outro nome e de uma configuração própria de corpo. Elas buscam, então, possuir um estado de volatilidade para que possam representar para o/a cliente a imagem que ele/a deseja consumir. Nesse sentido, devem colocar-se como um sujeito moldável, que se destitui provisoriamente de si para que possa incorporar outra pessoa, que, de acordo com a demanda, atende aos anseios e expectativas dos consumidores pela lógica da mercadoria (Jameson, 2007; Appadurai, 2008).

Procedente de uma etnografia realizada com um grupo de mulheres que se dedica ao *strip-tease on-line* pago e que teve como objetivo substancial compreender suas experiências e as percepções corporais nas interações com os clientes por meio da internet (Silva, 2014), busco neste texto problematizar como elas se constroem como *webstrippers* a partir de seu corpo, processo esse que reivindica a modificação continuada do mesmo, no sentido de estar sempre apropriado à “situação de mercadoria” (Appadurai, 2008). O enfoque aqui, portanto, está em refletir como elas, no esforço da construção de imagens comerciáveis de femininos corporificados, estilizam e ressignificam o corpo, assumem discursos, gestos e práticas para atrair e agradar aos clientes e, assim, conquistar maiores lucros nesse mercado.

Os caminhos da etnografia virtual

Para a pesquisa de campo, acompanhei durante dois anos os *blogs* e *sites* pessoais e

contas em redes sociais de noveweb *strippers* que aceitaram participar da investigação, além da realização de entrevistas semiestruturadas e conversas informais com elas por meio de comunicadores instantâneos. Contam também depoimentos de algumas *strippers* que, a princípio, dispuseram-se a colaborar e depois do primeiro ou de poucos contatos, “desapareceram” e sobre as quais não tive mais notícias. A esse respeito, Ludmilla, ao comentar sobre a expansão do mercado e ingresso de muitas mulheres no mesmo a cada época, diz que “com a mesma velocidade que aparecem somem e são substituídas por outras que logo somem também, é cíclico”.

Ainda que a etnografia virtual tenha se iniciado a partir de *sites* brasileiros que oferecem o serviço de *strip-tease on-line*, nenhuma *stripper* desses espaços aceitou tomar parte da pesquisa, visto que era proibido por contrato que elas tivessem qualquer relação não-comercial nesses espaços, bem como passarem qualquer contato pessoal. Nesses *sites*, geralmente são oferecidos dois tipos de “salas”: as coletivas e as individuais, nas quais os clientes podem interagir com as/os *strippers* disponíveis a partir da compra de um pacote de minutos, cujo pagamento pode ser feito por cartão de crédito, dentre outras formas. Nas salas coletivas, várias pessoas podem assistir às apresentações de *strippers*, geralmente mulheres ou casais, formados por homem-mulher ou dupla de mulheres; enquanto que nas salas individuais o/a cliente interage sozinho/a com quem se apresenta, o que lhe exige um pagamento de maior valor por cada minuto conectado.

A fase seguinte da investigação compreendeu buscar tais mulheres em outras ambiências na internet, o que me levou a *blogs* e *sites* pessoais que servem como suporte de propaganda e agenciamento de seus serviços. Tal procedimento resultou na aceitação de uma *stripper* já no primeiro contato e, desde então, criou-se uma rede de informantes que viabilizou a participação de outras mulheres. Além da possibilidade de contato com as *strippers*, seus *sites* pessoais e *blogs* se revelaram espaços riquíssimos para a investigação, posto que ali se encontram diversas fotos, vídeos e informações sobre o serviço que as mulheres oferecem via internet, as variantes dos shows, entre outras referências.

Diante dos objetivos propostos para a pesquisa em questão, dialoguei com minhas interlocutoras muitas vezes pelos comunicadores instantâneos no sentido de buscar compreender, mesmo que parcialmente, o *ethos* de sua vivência corporal no exercício de sua ocupação. Tais conversações se fizeram fundamentais para que pudesse alcançar os modos como representam sua ocupação e a si mesmas

enquanto profissionais de *strip-tease*, como transitam pelos espaços privado e público que, a princípio, pareciam coexistir em seus lares por conta de seu trabalho, como organizam sua vida em razão do mesmo e, principalmente, como experimentam o corpo na realização de seus shows. Saliento que, às vezes, entre um conversa e outra pôde haver transcorrido semanas, pelo fato de elas trabalharem em horários muito diversos e, por essa razão, desencontrar-me com uma ou outra com frequência. Desta perspectiva, posso afirmar que em determinada época encontrava-me mais e mantinha diálogos mais longos com umas do que com outras, o que não inviabilizou o tratamento das questões com todas elas acerca das questões mais importantes para os objetivos da investigação.

Também procurei acompanhar semanalmente as atualizações feitas nos *blogs* e *sites* dos sujeitos desta pesquisa, bem como as postagens em suas contas nas redes sociais. Apresentações em *sites* de shows de *strip-tease* coletivo⁴ se trataram de outra fonte importante para a investigação, visto que possibilitaram captar as variadas estratégias usadas para suas apresentações. Assim, por três meses também acompanhei as apresentações de Ludmilla e Luana no *site* StripGatas, cujo slogan era “O primeiro site de stripcoletivo do Brasil”.

Essa postura interativa e essencialmente dialógica não acompanhou, entretanto, todas as etapas da pesquisa de campo. Nos momentos dos shows aos quais tive acesso em diversos *sites*, assumi sempre a atitude de observador, sem comentar qualquer coisa, por considerar que minha interferência poderia quebrar sua dinâmica. Julguei que o reconhecimento da presença de um pesquisador por parte dos clientes seria prejudicial para a realização dos shows, tendo em conta experiências anteriores a respeito disso e que serão colocadas um pouco mais à frente.

Nas apresentações que duas das *strippers* envolvidas nesta pesquisa faziam no *site* Stripgatas, cujos shows eram sempre coletivos e que possibilitava a interação entre os frequentadores entre si, e entre eles e a *strippers* por meio de um *chat*, ainda que minha presença se fizesse notada por todos por meio de meu *nickname*, eu não busquei a menção de diálogo em nenhuma das vezes. No máximo respondia à interpelação de alguém e buscava ficar apenas observando o show que se desenvolvia. Mantive a minha condição de observador, embora não passivo do qual fala Hine (2001). Minha presença, no entanto, nesses casos, não se fazia desconhecida das *strippers*. Era comum, inclusive, que conversássemos durante o dia a respeito de eu observar o show que elas realizariam, como também após o término. Nas vezes em que a *strippers* Deusa da Web me mandou o link dos sites em que se

apresentava gratuitamente e para uma plateia composta de várias pessoas, também manteve a postura de observador.

Importante destacar, no entanto, que mesmo que de acordo com os pressupostos básicos da antropologia, a observação participante seja método fundamental da etnografia, na pesquisa com as *strippers*, no entanto, a participação não aconteceu de fato. Ter dialogado com elas no período de muitos meses, de acordo com suas disponibilidades no transcorrer dos dias, não significa que se trate de observação participante de seu cotidiano no ciberespaço. Nem mesmo o fato de ter assistido a vários de seus shows. Do mesmo modo, ainda que eu tenha acompanhado as atualizações em seus *blogs*, *sites* pessoais e nas redes sociais, vejo minha postura no campo como uma *observação acompanhante* (Díaz-Benítez, 2007). Em seus *blogs* e *sites* não deixei neles nenhum depoimento ou qualquer outra marcação pessoal, não interagi com nenhuma outra pessoa que busca nesses espaços o contato das *strippers*, bem como nas redes sociais me propus somente acompanhar os *posts* de minhas interlocutoras, buscando pistas e informações que pudessem contribuir para a interpretação em acordo com os objetivos aqui colocados.

Corpo e gênero: uma intercessão

Espaço e motivo de infinitas representações, o corpo é um complexo semântico que se traduz em muitos saberes e olhares, várias formas de percebê-lo e vivê-lo. Essa heteroglossia que perpassa e constitui os corpos é influenciada e marcada pelas descobertas científicas e tecnológicas, pelas ideologias e discursos religiosos, pela mídia, pelas demandas econômicas, políticas, sociais e culturais. E o lugar de destaque que ele tem ocupado nas últimas décadas em sociedades industrializadas e fundamentadas pela lógica do capital, bem como ser móvel de várias pesquisas, dá-se pelas possibilidades de sua (des)construção e modificação, principalmente a partir das tecnologias corporais que se difundem a cada dia relacionados à moda, à indústria da beleza, com seus cosméticos, produtos para emagrecimento, cirurgias estéticas e academias de ginástica, bem como o desenvolvimento técnico-científico em favor da promoção e manutenção da saúde e do bem-estar.

Com as novas tecnologias de informação e comunicação, o sentido de presença e ausência, de proximidade ou distância, seja espacial, seja temporal, ganharam novos sentidos e têm modificado a experiência e vivência corporal de milhões de pessoas ao redor do mundo. O sentido de trânsito também é remodelado, pois ainda que virtualmente, o corpo transpõe barreiras geográficas, culturais,

profissionais, possibilitando novas experiências. Nessa conjuntura, e ante o vasto campo de possibilidades que o ciberespaço apresenta, a busca pelo sexo virtual e pela pornografia tem ganhado destacada relevância e evoca outras formas de interação, de toque e de sensibilidade de acordo com a inventividade, os desejos e as expectativas daqueles que buscam essa prática. Assim, podemos considerar que “nas telas, o sexo transformado em texto, aguardando combinações sensoriais que permitem estimular, à distância, o corpo do outro, sem tocá-lo.” (Le Breton, 2003:164).

Uma perspectiva que tem ganhado relevo nas últimas duas décadas nos estudos antropológicos sobre corpo parte do conceito de incorporação (*embodiment*) de Csordas (2008). O autor propõe a elaboração de um paradigma antropológico que busca o rompimento definitivo com aspectos dualistas no estudo do corpo. Em sua análise, o corpo pode ser construído ao mesmo tempo como fonte de representações e como fundamento do estar-no-mundo, isto é, deve-se considerar que a representação pode ser compreendida como constitutiva da experiência e da realidade enquanto textos. Em vista disso, o corpo além de poder ser reconhecido como um objeto sobre o qual a cultura opera, deve ser vislumbrado como o local das percepções, a partir das quais a cultura “vem a ser”. O autor propõe com a ideia de “estar-no-mundo” e com o paradigma da incorporação uma análise que leva em conta a experiência vivida dos sujeitos, considerando-a como processo temporal e historicamente determinado. O corpo, então, não é considerado objeto, mas sujeito da cultura, o que leva a experiência corporal à categoria de método de pesquisa, haja vista a consideração do quanto a realidade estudada pode ser incorporada nos sujeitos pesquisados.

Em sua materialização em qualquer cultura, os corpos carecem de produção, inscrição e reconhecimento de marcas de um contexto próprio para que possam existir, isto é, para que sejam inteligíveis eles precisam fazer sentido dentro de determinada sociedade (Butler, 2003). Nesses arranjos, o princípio elementar para alçá-lo à condição humana está na inscrição semântica que antepõe masculino e feminino, outorgando aos sujeitos de cada esfera da díade homem-mulher comportamentos e características próprios e reconhecíveis como apropriados (senão intrínsecos à condição de homem ou mulher). Tal marca é impressa antes mesmo do nascimento da criança, aprende-se reiteradamente (repetindo ritualisticamente as normas) o que é (pode ser) ser/portar-se como uma menina e/ou um menino. O que está fora dessa norma não é visto como sujeito, já que não é inteligível, seria o abjeto (Butler, 2005 y 2006).

Assim, em um processo sócio-histórico, os corpos vão assumindo características que as sociedades lhe consagraram ao longo do tempo, organizando o mundo de forma dual, dividindo-o em masculino e feminino, de maneira hierarquizada, inclusive dentro das mesmas categorias (Vale de Almeida, 1996). Elemento significativo do esquema cognitivo com o qual os sujeitos operam, o gênero não é uma estrutura sólida, duradoura, intrínseca ao indivíduo; é construído socialmente ao longo do tempo por meio da incorporação de gestos, movimentos, práticas, disposições corporais masculinas e femininas, regras e estilos pelos sujeitos, perpassado e influenciado consecutivamente pelas expectativas sociais de cada contexto histórico e social. As feminilidades e as masculinidades são fluidas e relacionais, às quais importam a raça, a classe e a orientação sexual, dentre outras instâncias; estão num campo constantemente em disputa e transformação, que se situa no interior de relações de poder.

Para Butler o gênero é performativo, visto que é aprendido numa atuação reiterada e imperiosa em função das pautas sociais que circundam e orientam as ações dos sujeitos. Subordinados a essa estrutura de poder, a atuação do sujeito de acordo com o lugar que lhe foi destinado e cujas prescrições ligadas a ele devem ser seguidas, está sempre condicionada a recompensas e castigos. O gênero está diretamente ligado ao corpo, pois o seu efeito só é produzido pela estilização do mesmo, o que significa dizer que a performance de gênero está relacionada a estilos corporais, que estão submetidos a um sistema normativo que estabiliza não apenas os efeitos do gênero, mas também a materialidade do corpo (Butler, 2003 e 2005).

E considerando que não há qualquer vestígio de que o gênero, o comportamento e a estética se construam apartados do mercado e da mídia, considerar o mercado e o consumo nessa análise são importantes principalmente porque as *strippers* virtuais compartilham dessa conjuntura em pelo menos duas dimensões básicas: primeira, tendo em conta o que elas consideram como uma mulher bela e sensual e, portanto, adequada ao trabalho de *web stripper*, levam-nas a buscar a adequação e/ou delineamento do seu corpo por meio de diferentes estratégias em seu cotidiano, sendo a principal delas os exercícios físicos em academias de ginástica. A segunda dimensão, refere-se ao caráter de corpo feminino objetificado para o consumo erótico-sexual, em que elas performam estereótipos de mulher dominadora, de “lolita”, de empregada doméstica que atende sexualmente ao patrão, de colegial, dentre outros. Corpo objetificado, o corpo da *stripper* virtual explicita uma experiência feminina fetichizada, de um corpo erotizado e hiper-

sexualizado.

O cenário de *strip-tease* on-line

Em um panorama contemporâneo de evidência espetacular, em que as imagens projetam a exacerbação da visibilidade e da realidade que a constitui (Baudrillard, 1991), as *web strippers*, na articulação entre o subjetivo e social, constroem-se performaticamente como imagens meritórias de serem vistas e comercializadas dentro do mercado de *strip-tease* virtual e cujo processo se dá por meio da incorporação de rasgos de certa feminilidade, ancorada em uma estrutura heteronormativa, e tida como própria para despertar o desejo e agradar erótica e sexualmente aqueles que buscam esse tipo de serviço.

Assim, com base em Rago (2008:260) a respeito da prostituição, entendo que a *stripper* “representa fundamentalmente para o freguês uma peça de produção de prazer [...] [a quem interessa] uma performance que foi comprada e deve ser satisfeita”, nos quais estão envolvidas muitas modulações. Nesse jogo, a imprecisão acerca do que realizam cotidianamente esteve presente em vários momentos nas entrevistas e conversas informais levadas a cabo com elas. Ainda que o tratamento dessa questão de maneira mais aprofundada fuja aos objetivos deste texto, é relevante dizer elas consideram, de maneira geral, que suas dramatizações dos atos eróticos contêm traços que tem a ver com *strip-tease*, com a função de atriz, especialmente aquela que se dedica a produções pornográficas e também tem aspectos que remetem a um tipo prostituição virtual. Elas transitam, pois, por espaços ambíguos, dentro de um regime de visibilidade que opera a ramificação do mercado do sexo em que se inserem e, para tanto, articulam imagens de gênero performaticamente incorporadas com a finalidade de cobrir a demanda dos clientes e, assim, tornar essas mesmas imagens consumíveis. A esse respeito, a fala de Ludmilla nos possibilita entender melhor essa questão:

Weslei: [...] por que todas se nomeiam como *strippers*?

Ludmilla: Foi um nome que "pegou", aí eu uso porque ajuda nas buscas e porque todo mundo está chamando assim, não tem um outro nome rolando. [...] Isso que eu faço é mais uma *cam girl* como chamam no exterior, não tem uma definição [...] Acho que fazemos um tipo de show erótico com interação, mas que não deixa de ser uma espécie de sexo virtual.

Para a realização dos shows, várias circunstâncias estão em jogo. Importam o espaço

virtual em que se apresentam (*sites* ou comunicadores instantâneos), o público ao qual se dirigem, se é feito para uma plateia maior ou para uma pessoa (ainda que possa ficar obscuro quem ou quantas pessoas estão do outro lado), o tipo de pacote contratado, o tempo de show, a relação de cordialidade com o cliente, entre outros fatores. A esse respeito Ludmilla assim manifesta:

“Eu vou fazendo e atendendo os pedidos, se ele comprou com anal, eu faço [com o uso de vibradores e dildos], se comprou sem, não faço. Não é bem um roteiro, é como no restaurante, você pede bife com arroz e não adianta reclamar que não veio batata frita [...] Não é roteiro não, eu faço o que o show inclui, mas não tem ordem, pois o cara interage e nos shows mais caros ele pode escolher, alguns nem ligam, aí sou eu que escolho”.

Assim sendo, seus shows apresentam uma dinâmica que se ancora em duas vertentes: uma homogênea, dado o seu caráter coreográfico e ritualizado, com movimentos, poses, e tempos que tendem, em geral, a se repetir; e outra heterogênea, em que constam as variações de acordo com as convocações dos clientes e as disponibilidades e interditos das *strippers*, e, evidentemente, os traços pessoais na constituição de suas apresentações.

Às vezes, de um show a outro, cujo intervalo pode ser de poucos minutos, é necessário que elas incorporem um tipo completamente diferente do anterior, utilizando como base para essa criação sua própria pessoa, que é moldada por uma plasticidade de papéis, bem como pela pluralidade afetiva e pela liberdade de expressão e movimentos possíveis utilizados no palco a fim de atenderem expectativas de seu público. Nessas dimensões, elas são levadas a desenvolver várias representações que simbolizam a mulher por meio de distintos estereótipos, dentre os quais se colocam os de mulher fatal, virgem, estudante etc.; que funcionam por meio de roupas, lingerie, sapatos de saltos altos, histórias, gestos e disposições corporais que simulam situações potencialmente reais e, justamente por conta dessa condição, incitam o desejo e prometem o gozo aos clientes que anseiam por um espetáculo de *strip-tease* e sexo virtual.

Assim, para se construírem como *stripper*, essas mulheres ressignificam o gênero, incorporando posturas, gestos e comportamentos que condizem com a estética de mulheres hiperfemininas e hipersexualizadas quando postas em cena. Corpo versátil e polissêmico, elas buscam comunicar o que lhes é solicitado, atendendo às expectativas e desejos de quem quer e pode contratá-las.

Ética e estética: a busca pelo controle e (re)adequação do corpo

Você é seu corpo! evocam as mensagens disseminadas por várias instâncias sociais, destacadamente a mídia. O corpo, então, de acordo com os padrões estéticos instituídos e reificados socialmente na atualidade em várias sociedades ocidentais é eleito como signo essencial de beleza e de poder, o que implica aos atores de diversas camadas sociais, em diferentes países, a reivindicação de trabalho contínuo, transformação e modelagem dos corpos. Na perspectiva de Le Breton (2011), o corpo tem se convertido em *alter ego* para um grande número de pessoas, tal qual um outro que pode ser continuamente maleável, modelável de acordo com seus desejos e expectativas; vislumbrado como se fosse um cartão de visitas de carne e osso.

Sobre o corpo feminino, os discursos e práticas acerca da beleza e da boa formarecaem com maior força e colaboram para a construção simbólica do que significa ser mulher e a respeito do que é concebido como feminino⁵. Espera-se que as mulheres tenham em sua pauta cotidiana cuidados substanciais com o corpo, que incluam a demanda por um corpo magro, bonito e jovem por meio de dietas, atividades físicas, cirurgia plástica, maquiagens e outros cosméticos que, além de promover ou realçar a beleza, escondam as marcas do tempo. (Sant'anna, 1995; Goldenberg, 2006).

Essa necessidade de (re)configuração corporal em acordo com os cânones estéticos, e que se fazem recorrente nas falas *strippers* entrevistadas, pode ser pensado a partir da sociedade do espetáculo (Debord, 2003) e da cultura das imagens (Jameson, 2007), em que o valor outorgado às imagens, especialmente as de um corpo percebido como “perfeito”, tem grande significação social e adquirem status de objetos rentáveis. Para Jameson (2007), as imagens têm tamanho peso na sociedade atual que elas próprias se confundem com a realidade, influenciando significativamente na relação que os sujeitos mantêm com a corporeidade. Desde essa perspectiva de análise, faz sentido pensar que as imagens das *strippers* virtuais usadas para representar um outro eu, diferente daquele que não tem relação com o mundo do trabalho, isto é, de sua vida privada, são simulacros (Baudrillard, 1991) constituídos para e no trabalho a fim de serem convertidos em mercadoria.

Assim argumentando, o conceito de hiper-realidade (Baudrillard, 1991) se trata de uma perspectiva de análise significativa para se pensar o lugar dos corpos modificados e/ constituídos por vários recursos tecnológicos e cotidianamente veiculados nos mais variados veículos sociais. Do mesmo modo, contribui para pensar

acerca da constituição das *strippers* virtuais pelas mulheres entrevistadas.

Nesse sentido, para Baudrillard, a hiper-realidade é um reflexo da realidade cujas imagens ilimitadas se sobrepõem ao real, não permitindo que haja espaço para qualquer tipo de ilusão, pois engloba um mundo idealizado, uma virtualização da realidade, cujas simulações promovem experiências concretas de desterritorialização do indivíduo. Desse modo, a hiper-realidade se constitui pela ausência de uma referência, o que significa que “a simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. [...] O deserto do próprio real” (Baudrillard, 1991:8). E com as tecnologias digitais, a relação entre imagem e natureza se modificou radicalmente, pois o simulacro substitui a natureza. Desta forma, a imagem se descola da realidade material do objeto para se ater ao modelo do objeto. Dito de outro modo, o simulacro não busca imitar uma realidade física, mas simula uma realidade inexistente. O hiper-real, então, é um complexo de simulacros e não de um conjunto de modelos e cópias. Com efeito, para Baudrillard (1991) a realidade é o próprio simulacro, pois o que podemos apreender de um fato real é seu simulacro convertido na própria realidade.

Desde essa perspectiva, podemos tomar como exemplo de simulacro as referências a vários modelos corporais⁶ em acordo com os cânones estéticos e de comportamento em voga em nossa sociedade, que determinam os atributos valorizados (ou não) para um grande número de pessoas, levando a protótipos de corpos aceitos e adequados a ocupar determinados lugares nas diversas relações sociais. Difíceis de alcançar por grande parte da população brasileiras, dadas as variantes genéticas e desigualdades econômicas e sociais do país que impossibilitam a conquista por todos acerca do que cada um considera como ideal de corpo, é possível dizer que tais modelos, vislumbrados como arquétipos estéticos são, em geral, “fantasias” que não dizem respeito à realidade objetiva de seus protagonistas. Conforme disse a modelo Cindy Crawford a respeito das imagens veiculadas de si, “antes de ficar duas horas com o cabeleireiro e com o maquiador, nem eu pareço com a Cindy Crawford” (Goldenberg e Ramos, 2002: 19). E olha que, nos anos de 1990, época dessa afirmação, os recursos tecnológicos de intervenção de imagens não eram tão sofisticados como hoje.

No que se tange às *strippers* virtuais, posso dizer que a deferência a certos padrões de corpo e de feminilidade como motivo de desejo e excitação sexual constituídos em uma ética heteronormativa têm destacada influência, ainda que em



gradações diferentes. Nesse sentido, sua preparação para o trabalho acontece, em primeiro lugar, por meio de várias ações que o corpo demanda a fim de que possam mantê-lo ou mesmo aperfeiçoá-lo em acordo com as diretrizes estéticas de um padrão de corpo que é visto por elas como o mais rentável para seu trabalho, isto é, que poderá atrair uma maior quantidade de clientes. O padrão estético valorizado e almejado pelas *strippers* entrevistadas, de maneira geral, é o tipo de corpo considerado como da mulher “gostosa”, comumente veiculado em filmes publicitários de cervejas no país, por exemplo: a mulher com curvas, seios fartos, sem serem excessivamente grandes, cintura marcada e, principalmente, com glúteos volumosos⁷.

Ao serem questionadas sobre quais eram as características principais para que uma mulher trabalhasse como *stripper* na internet, nenhuma delas deixou de referir-se aos atributos corporais, entendidos aqui como aqueles que não fogem aos padrões estéticos da mulher considerada gostosa. Eis alguns exemplos:

“Ser charmosa, ter um corpo legal, bonito”. (Bruna Sweet)

“Ser bonita, [ter] corpo bacana, bem cuidado”. (Camila)

“Tem que ser gostosona, ter um corpão”. (Deusa da *Web*)

“Ter um corpo legal”. (Suzi)

“Ser gostosa, ter corpo bonito”. (Lara)

“Ter um corpo bonito, que desperte tesão”. (Luana)

“Gostar de exibir-se, se sentir bem com seu corpo, [ter] sensualidade e ser desinibida”. (Jujuba)

“Tem que ser bonita, safada, tem que convencer que vale a pena”. (Nayara)

Reconhecida como umas das principais tecnologias de construção corporal a partir do fortalecimento dos músculos, tonificação da pele e melhorias no metabolismo, várias de minhas interlocutoras consideram que a atividade física é essencial para a estética corporal, o que as leva a recorrerem à academia, como grande parte das mulheres e homens brasileiros contemporaneamente. Entre as várias atividades de seu cotidiano, geralmente divididas entre família, estudos e os shows na internet, elas buscam espaço em sua agenda para que possam cuidar da (re)construção e manutenção do corpo através dos exercícios físicos algumas vezes por semana. A esse respeito foi dito que:

“Eu voltei para a academia, porque é muito importante para o corpo, né?” (Suzi)

“Não dá para malhar todo dia, mas vou sempre que posso porque é essencial para



ter um corpo bonito. Ainda mais nesse tipo de trabalho”. (Lara)

“Eu era mais magra, achava a perna fina, o bumbum pequeno. Por causa disso tenho ido na academia direto, já tem mais de um ano, eu acho. Faz bem para gente e os homens também gostam, né? Acho que os clientes que eu atendo não iam gostar de uma mulher magrela não”. (Camila)

Os efeitos dessa lógica também estão presentes na forma como Suzi percebe o corpo. Se um corpo muito magro tende a não ser considerado por elas como tão *sexy* e, portanto, inadequado ao trabalho de *stripper*, estar acima do peso é também motivo de preocupação. Ao publicar em seu *blog* sobre os motivos que a levaram a essa ocupação, manifestou que gostaria de ter mais dinheiro e tempo para poder “investir” mais no corpo e tais mudanças eram vistas por ela como necessárias a partir do que ela representa como um corpo ideal. Assim, no início de seu trabalho como *stripper*, não se sentia tão confiante, porque “sabia” (em suas palavras) que precisava emagrecer alguns quilos para que pudesse se sentir mais bonita e sensual. Nesse empreendimento, o trabalho desempenhado por ela tem papel significativo, pois, além da lógica heteronormativa de que o corpo feminino é apresentado como objeto de desejo sexual do outro e o fato de seu trabalho pautar-se na constituição de um corpo para ser consumido como imagem pelos(as) clientes, ela se expõe centímetro a centímetro na *webcam* e, por isso, é objeto de olhares diversos, de avaliação e julgamento.

Lara também demonstrou em seus depoimentos a preocupação com o peso, pois, segundo ela, tem facilidade para engordar, o que a leva a buscar seguir uma rotina de atividades físicas e de controle de sua alimentação. Suas fotos no *blog* que servem de divulgação de seus serviços representam uma mulher com curvas, com bumbum e seios de médios a grandes e abdômen sem gordura aparente. Para ela, inclusive, manter o corpo tal como está é meio de reter os clientes que a contratam com certa frequência e recurso para conquistar outros, pois, em suas palavras,

“A concorrência é muito grande, tem muitas meninas fazendo *strip* hoje em dia [...] A gente tem que se cuidar, estar bonita, arrumada [...] A minha maior preocupação com o corpo é com o peso, pois tenho tendência de engordar, até já fui gordinha, pesei 73 kg e hoje peso 64. Por conta disso tento controlar o que como, mas não fico fazendo dieta doida não, tento comer coisa mais saudável, que não engorde muito”.

A academia e, especialmente a musculação, não garantem, juntamente com as dietas e os cosméticos, a transformação do corpo em aspectos diversos que algumas gostariam de alcançar. Ainda que se dediquem muitas horas à academia na busca de um corpo idealizado e plástico, algumas modificações corporais somente podem ser conseguidas através de técnicas mais invasivas, como a cirurgia plástica. Ao questionar Jujuba, por exemplo, se se considerava bonita, respondeu: “não, eu me acho normal [...] eu me sinto bem, mas não me acho bonita, me acho normal [...] mas queria um silicone”, completando que gostaria de aumentar dois números no sutiã, mas que temia as cirurgias. Sobre o fato de suas imagens no *blog* serem quase sempre de costas e que em nenhuma delas os seios apareciam, ela explicou que “eu gosto da minha bunda e não do meu seio, acho pequeno [...] seria melhor se fosse maior”. Considerando que as fotos de Jujuba que servem de anúncio de seu trabalho são construídas para o consumo e que o apelo sexual insuflado a cada parte do corpo deve destacar-se na concorrida sequência de alegorias eróticas que a *web* apresenta, acredito que ela evita mostrar os seios por não conciliar sua imagem corporal ao (que ela considera) socialmente valorizado, por julgar que os seios em tamanho reduzido não seriam motivo de excitação erótico-sexual para os clientes, como ela considera que seus glúteos o são.

Na busca pela (re)adequação do corpo a um padrão estético tido por elas como ideal, além de exercícios físicos, elas geralmente demandam investimento cotidiano com de cosméticos, cuidados com os cabelos e maquiagem, procedimentos estéticos e de uma alimentação balanceada. A falta de cuidados básicos com o corpo, principalmente pelas mulheres na atualidade é visto com maus olhos e mesmo com desprezo pelas pessoas de maneira geral, muito como consequência direta das demandas de cuidados com a saúde e com a beleza preconizados pela indústria farmacêutica e cosmética. Pelo que as *strippers* me possibilitaram depreender de seus discursos a esse respeito, o fato de estarem expostas à câmera diariamente e de seu corpo ser a base de seu trabalho, se já se cuidavam antes, essa situação lhes imputou maior inquietação a esse respeito, posto que veem atualmente uma maior necessidade de estarem bem fisicamente, por meio de vários recursos, dentre eles, destacadamente os cosméticos.

Arranjos nos bastidores

A preparação das *strippers* para os shows tende a acontecer cotidianamente por meio de várias ações que visam cuidados com a estética corporal, como visto. Nesse

acometimento, aspectos importantes na composição da imagem de uma mulher feminina e sedutora, segundo elas, têm a ver com o uso de maquiagem, cuidado com os cabelos e com as unhas, cujas cores claras de esmaltes são comumente evitadas em dias de shows. Considerando que as mãos têm papel importante em suas apresentações, visto que conduzem o olhar do cliente por seu corpo ao acariciarem-se, várias creem que cores fortes e vibrantes são as mais indicadas por atraírem mais a atenção dos clientes e colaborarem com a estética vista por elas como mais provocativa.

A maquiagem é sempre objeto de investimento (ainda que a grande maioria use máscara, geralmente no estilo do personagem hispânico Zorro), e cujo realce é conferido aos olhos e à boca, o que contribui para a constituição de uma imagem sedutora, em conciliação com as representações socialmente veiculadas. O batom vermelho está quase sempre presente, pelo que pude observar em suas fotos e vídeos de divulgação e nos shows a que assisti. Conforme disseram, acreditam que essa cor tem maior conotação sexual, despertando mais desejo. Se não a usam, é importante que as outras cores nos lábios sejam sempre vibrantes, a fim de aumentar o potencial erótico da boca. Suzi estende o uso da maquiagem ao corpo com o intuito de apresentar-se mais bonita:

Eu maquio até o corpo, algumas partes [...] não todo corpo (risos). Haja maquiagem... Só a virilha ou alguma espinha que dá no corpo às vezes, aí eu tampo.

Algumas disseram que costumam passar um creme hidratante em todo o corpo antes do show para que a pele fique bonita e sedosa. Também demonstram zelo com os cabelos, pois garantem que eles têm papel fundamental na sedução. Deusa da Web, inclusive, costuma usar perucas diferentes em seus *shows*, pois, assim pode agradar vários tipos de clientes. Referindo-se a suas apresentações em *sites* estrangeiros, diz: “eu me enquadro em várias categorias, porque uso vários cabelos e eles pensam que eu sou outra (mulher)”.

Antes de colocarem-se no palco sob o exame cuidadoso de sua superfície e aberturas anatômicas pela assistência, a roupa precisa obstaculizar, pelo menos algumas poucas porções de sua derme, a fim de provocar a mirada alheia e proporcionar o prazer de seu descobrimento. Medeiros (2000), ao tratar da configuração do corpo pela prostituta através da roupa e dos acessórios, aponta que cada peça tem importância específica dado que constitui parte de mecanismo da

imaginação e sedução no comércio sexual. Estendendo às *strippers*, a roupa pode ser vista como um prolongamento da pele e um elemento importante na constituição do corpo, visto que lhes permite a expressão e o entendimento de um conjunto de ideias relacionado à sua ocupação e às práticas sexuais disponíveis.

Assim, as *strippers* buscam por meio das roupas sensuais e de seu comportamento serem significadas e reconhecidas como objeto de desejo e fantasia sexual. Como reivindica o *ethos* do comércio sexual, costumam usar em suas apresentações lingoeris rendadas e/ou transparentes, *babydoll's*, minissaias, tops, biquínis, roupas de ginástica e outras peças do vestuário que elas representam como de maior conotação erótica em razão de seu tamanho reduzido, de decotes e fendas, que ao mesmo tempo revelam e escondem e colaboram para a construção de uma imagem erotizada de si, que convida ao desnudamento completo e à interação sexual.

Segundo elas, a *lingerie* é o tipo de vestimenta que mais usam no início de seus shows. Disseram ser importante para seu trabalho ter um grande número de calcinhas, sutiãs, cintas-ligas, camisolas e espartilhos para que possam variar em suas apresentações, sendo que as peças mais cavadas, com tecidos e cores vibrantes são motivo de maior investimento. Isso talvez se deva em razão de, segundo Botti (2003), a *lingerie* ser uma forma de mediação do corpo feminino com o mundo exterior e, portanto, jogaria com o explícito e o implícito, revelaria e esconderia o corpo e, nesse sentido, estimularia o apetite sexual.

O uso de sapatos de salto alto também é recurso marcante para a conformação do corpo da mulher que trabalha no comércio sexual. Para Medeiros (2000), o salto alto é a peça mais importante do guarda-roupa da prostituta. No cenário do *strip-tease on-line*, pelo que pude observar, ele também tem sua importância, principalmente nos shows de podolatria e dominação. Os sapatos são quase sempre com saltos bem altos e muitas vezes em cores intensas. Deusa da *Web*, por exemplo, indica que em seus *shows* é pouco comum estar descalça ou com outro tipo de calçado, porque a grande maioria dos clientes reclama o uso do salto alto. Para ela, a mulher se empodera quando está de salto alto e os homens reconhecem esse poder, daí seu encantamento por eles.

Em shows contratados via Skype é comum que o cliente escolha o que elas deverão usar, principalmente se o contato acontece a partir do *blog* da *stripper* onde normalmente se encontra uma cartela de fantasias e roupas disponíveis. Nos shows coletivos, como no *site* StripGatas, as mulheres geralmente escolhem o que usarão,

atentas ao que poderá fazer sucesso com aqueles que assistem.

Ao compor uma performance, os atores, a partir de um uso calculado e tendo em conta códigos estabelecidos, escolhem a roupa de acordo com o papel a ser representado a fim de que possam melhor convencer sua assistência (Goffman, 1975). Em cenas de seus *blogs* e *sites* pessoais, algumas *strippers* aparecem vestidas como diaba, com lingerie rendada e cavada, botas até o joelho e chifres vermelhos; com roupa de ginástica, exibindo halteres; como noiva, com lingerie, meias, cinta liga e véubranco; como secretária, usando saia e camisa com alguns botões abertos, cabelo preso em coque e óculos; como estudante, em uma fantasia de *sexy-shop* constituída de saia xadrez curta plissada, sutiã transparente com uma gravatinha do mesmo tecido da saia e óculos, além de vestimenta com caráter sadomasoquista, com chicote na mão, usando máscara, botas e *lingerie* pretas, dentre tantas outras personagens, como forma de propaganda das fantasias e fetiches disponíveis.

Entre ser uma e ser várias

Uma condição substancial para que as imagens das *web strippers* (fotos, vídeos ou exposições sincrônicas) sejam produtos com valor de câmbio no mercado em que se localizam é a capacidade que elas devem ter de ser, ao mesmo tempo, “uma e várias”. Dito de outro modo, a plasticidade é condição essencial para que tenham chances de destacar-se nesse cenário e, assim, atingirem maiores ganhos, pois,

“A gente tem que ser camaleoa, tem que encarnar a virgem, a colegial, a mulher devassa, a funkeira safada, etc de acordo com a fantasia dele [do cliente]. [...] Cada um pede uma coisa diferente e se você não entra na fantasia dele, [ele] procura outra ou não volta mais. Com a quantidade de meninas que estão oferecendo strip então, tem ficado muito concorrido, por isso tem que agradar a clientela para voltar de novo (risos)”. (Camila)

Esse processo não implica somente na assunção de diferentes personagens ou papéis por parte delas, o que também ocorre; mas também no constante fluxo e transformação de linguagens audiovisuais e significados que elas materializam a partir e no corpo, em que a interação

“desenrola-se em uma espécie de sonho acordado, de alucinação, onde o corpo do outro, sua estesia, é o suporte de uma toalha de imagens. [...] As modulações do rosto ou da voz, os gestuais, os ritmos pessoais enraízam o encontro e

orientam com uma linha de força mais eficaz do que o encomendado.” (Le Breton, 2011:158)

Sobre afluência de diferentes personagens a serem desempenhados um único dia, Lara manifesta que “não é tão fácil não, não é só trocar de roupa, tem a ver com um envolvimento também”.

Nesses arranjos, marcados pelos efeitos de gênero, elas interpretam várias personagens, por meio do uso criativo e tecnológico do corpo, a fim de atender as expectativas e desejos de cada contratante. Para tanto, elas idealizam e levam a cabo a realização de um outro “eu”, no sentido de incorporação (Mauss, 1974; Bourdieu, 2006; Csordas, 2008), que seja objeto de desejo, aluda à sensualidade, ao erotismo e à sua constante disposição para as interações eróticas e sexuais.

“Luana é uma personagem, ou melhor, várias. Cada cliente tem de mim aquilo que quer. [...] Na hora do show é como se não fosse eu (risos), descubro a Luana”.

“Você está querendo dizer como eu me transformo em Camila? Eu não sou tímida, o que ajuda (risos). [...] Gosto de me exibir na net, mas no dia a dia não costumo usar essas roupas não. Algumas roupas até são as mesmas, mas eu uso de um jeito diferente sabe [...] encurto a saia, uso uma camiseta transparente sem sutiã e assim vai [...] Outras não uso na rua de jeito nenhum, só para show mesmo. Não sou vulgar, a Camila é”. (Camila)

E quando questionadas sobre os modos como aprenderam a portar-se em seus shows, sobre o desenvolvimento de estratégias que costumam angariar maior atenção dos clientes e têm como resultado geral a promoção de seu prazer, os relatos das *strippers* entrevistadas me remetem à analogia que Vale de Almeida (1996: 1) promove entre o *tai-chi-chuan* e o processo de incorporação:

“Para aprender tai chi não é preciso ler manuais. Considera-se, inclusive, que é melhor não os ler. Não é necessário transmitir informações orais. Não é necessário conceptualizar ou sequer contextualizar a aprendizagem na filosofia chinesa. Basta *aprender fazendo com o corpo*, aprender imitando, até que o corpo reproduza os movimentos certos e estes abram portas para novos níveis de consciência incorporada”.

Isto é, seu aprendizado não acontece da noite para o dia, requer um “aprender

fazendo com o corpo”, cujas experiências lhes qualificam para construir gestos e feições, poses, sonoridades e práticas diversas que compõem as personagens que elas incorporam ante a *webcam* ou nas fotos e vídeos disponibilizados em seus espaços virtuais ou encomendados e enviados diretamente a seus clientes.

Tais como as modelos profissionais investigadas por Martinez (2009), as *strippers* devem, por meio da plasticidade de seu corpo e de seu comportamento, ter condições de vender-se enquanto produto, ter capacidade de fazer incidir estereótipos e representações sobre si mesma e sobre os objetos⁸ aos quais tem vinculada sua imagem. É como que seus corpos estivessem à espera de significados, que advirão, a seu turno, na negociação com os clientes. Sua visibilidade e relevância na divisão do mercado de serviços sexuais se dão por meio de seu corpo e da capacidade que têm em se fazerem maleáveis nas encenações fictícias e hiperbólicas que levam a cabo diante da *webcam*, consoante o que cada cliente espera e deseja.

Concomitantemente, conciliado à transitoriedade e fluidez das imagens que devem incorporar em seu cotidiano de trabalho, elas precisam estar atentas às normas e prescrições próprias do contexto para que venham a ser reconhecidas enquanto corpos eróticos e sexualmente desejáveis, o que acontece através de um processo de pedagogização em que desenvolvem as características e comportamentos que elas julgam ser esperados delas na função que ocupam. E ainda que em suas encenações a improvisação seja uma constante, elas estão convictas da importância de desenvolverem as estratégias necessárias quanto à sua atuação a fim de que possam também ser distinguidas como uma personalidade-imagem destacada em meio a outras que estão no mesmo processo de busca de relevo e reconhecimento nesse meio.

Recuperando a noção de simulacro, Baudrillard (2000) ovislumbra como a exageração gratuita e desnecessária da realidade, a transparência plena do sentido, a ausência de segredo e o aniquilamento da intimidade. É como se a obscenidade pornográfica se fizesse presente em todos os campos da cotidianidade. Com o propósito de esclarecer melhor essa questão, o autor propõe a distinção entre os conceitos de cena e obscenidade e suas referentes características opositivas. Segundo ele, a cena se funda na distância e realiza-se por meio da ilusão, do jogo de aparências e fantasias, enquanto que o obsceno se constrói na busca incessante de uma visibilidade sem limites, que almeja a anulação da distância, visto que o obsceno é obcecado pelo real, pelo verdadeiro e suas respectivas evidências. Em suas palavras,

“mais visível do que o visível, isso é o obsceno [...] a cena é da ordem do visível. No entanto, já não existe cena do obsceno, há somente a dilatação da visibilidade de todas as coisas até o êxtase. O obsceno é o fim de toda cena.” (Baudrillard, 2000: 53)

O obsceno, portanto, tem relação com a “proximidade absoluta da coisa vista” (Baudrillard, 2000:63), ou seja, o excesso de visibilidade e sentido apresentados como única leitura, como uma realidade que descaracteriza a diferença e arrefece outras de visualização e interpretação.

Nos shows, as *strippers* impõem uma visibilidade exacerbada de seus corpos, promovendo uma superexposição do íntimo por meio da *webcam*. Suas performances, cuja narração expõe o corpo em seus pormenores anatômicos, bem como todo o potencial simbólico do sexo, promovem a ruptura com a distância e a metáfora a partir da assunção do obsceno, colocando o espectador diante de um espetáculo de evidência que se realiza por meio de tecnologias que permitem captá-lo desde o ambiente da casa dessas mulheres e leva-o por meio da internet e suas tecnologias a quem quer e pode pagar. Assim, considerando os recorrentes *zoons* e *closes* em várias partes corpos das *strippers*, concordo com as reflexões de Baudrillard (2000) que indicam que o olhar pornográfico é obsceno em razão de seu imediatismo, de seu caráter literal e fixação por buscar representar o sexo como realidade inequívoca e transparente por meio de músculos, fluidos, gemidos, penetrações, dentre outras marcas explícitas e diretas que o caracterizam.

Considerando que o trabalho das *strippers* virtuais se insere em uma conjuntura social mais ampla, o universo erótico, suas dramatizações partem de um conjunto de enunciados codificados e organizados histórica e socialmente. Assim, é fato que os significados outorgados a seus corpos não são completamente forjados por elas mesmas, visto que provêm de um ideário social que conta com pedagogias diversas de gênero e sexualidade acionadas para a disseminação e ratificação de discursos e práticas que se pautam na heteronormatividade. Não obstante, nos bastidores de suas apresentações, elas, a partir dessas referências e de suas recorrentes interpretações e adaptações, constituem um repertório de práticas e personagens escolhidos e ressignificados por elas de acordo com seus interesses, gostos e possibilidades. Isso não quer dizer que tais significações sejam completamente incorporadas para suas dramatizações *a priori*, pois são geralmente negociadas com os clientes na contratação do serviço ou revistas no desenvolvimento

de suas

Enfim, a constituição de um corpo diferente pelas *strippers* por meio de vários recursos que buscam sua estilização, um corpo distinto daquele que elas usualmente comunicam nas interações sociais em ambiência física, especificamente fora da esfera pública de seu trabalho, diz respeito a uma outra pessoa, a uma outra subjetividade. E a constituição desse outro si pelas mulheres entrevistadas é atravessada pela ideologia de gênero que se constitui com base na matriz sexual hegemônica. As principais marcas dessa ideologia repercutem na incorporação pelas *strippers* de personagens estereotipadas do feminino, cujas imagens estão geralmente associadas à dicotomia santa-puta, a partir da qual interpretam muitas personagens. Independentemente do lugar ocupado nessa díade, as personagens são geralmente marcadas por um viés erótico e sexual, isto é, por meio de roupas curtas, decotadas, fantasias de *sexy-shops*, acessórios que remetem ao universo erótico, dentre outros marcadores. Além disso, elas percebem o corpo como um vir a ser, um processo sempre inacabado, porque há uma preocupação constante por parte de algumas delas de que esse corpo pode ser esteticamente melhorado, importam-se em aprenderem novas técnicas, a incorporar novas personagens, a melhorarem sua apresentação em um ou outro ponto, enfim, a reconstruir-se enquanto corpo continuamente, seja através da capacidade de alcançarem novas posições sexuais, do uso de outros *sexy toys*, da incorporação de novas roupas, fantasias e histórias.

Considerações finais

Em acordo com os discursos, regras e condutas em prol da saúde e da boa forma socialmente disseminados em várias instâncias, as *strippers* virtuais buscam adequar-se, mobilizar esforços com o objetivo de alcançar uma aproximação com alguns modelos de corpo sancionados e valorizados em nossa sociedade. Isto é, o corpo de *stripper* e o corpo da “vida normal” estão constantemente regulados pela mesma ordem, da beleza e da boa forma, o que implica em vários cuidados com o mesmo. Assim, principalmente que é a partir de sua imagem que elas chamam a atenção dos clientes e, por isso, podem virem a ser contratadas por eles, elas devem apresentar-se o corpo sempre enxuto, belo, sedutor e, especialmente, sexualizado. Suas performances se constroem a partir de uma repetição de cenas que buscam a exploração de um corpo (em todos os ângulos possíveis) que se insinua, que se oferece e que interage virtualmente com outros corpos. E a constituição das mulheres que tomaram parte da investigação em *strippers* virtuais, isto é, em mulheres com as

características representadas por elas como fundamentais à ocupação que exercem, assinala que as noções de corpo e de pessoa não existem isoladamente de um contexto, posto que são processos que estão sempre em desenvolvimento, com uma multiplicidade de percursos possíveis. Do mesmo modo, ficada evidente que o gênero, femininos e masculinos, são identidades incorporadas.

Com corpos produzidos para o gozo e o prazer visual, as *strippers* virtuais se focam nas representações dos desejos dos sujeitos com efeitos consumistas, desejos esses que não estão atrelados tão só às marcas subjetivas, mas em imagens construídas social e culturalmente com base na matriz heterossexual. Diante disso, seu trabalho pode ser pensado a partir de dois eixos, mas que podem ser vistos como interdependentes: primeiro, na perspectiva da expansão da lógica da mercadoria, e considerando que nos dias atuais o domínio da imagem alcançou um patamar até então desconhecido, os objetos também circulam enquanto imagens e assim são também apropriados. Deste ponto, elas comercializam sua imagem erotizada e sexualizada em vários ambientes do ciberespaço, situação em que a ideia de simulacro (Baudrillard, 1991) tem importante significado, porque tais imagens comunicam eventos, práticas e impressões de seu cotidiano de forma estereotipada e que esgotam em si mesmas. Seja no momento em que realizam um *strip-tease* ou encenam práticas sexuais em comunicação sincrônica com os clientes, ou por meio de fotografias ou vídeos, o fato é que elas vendem sua imagem. Segundo, elas executam uma prática que pode ser pensada como uma prestação de serviços (como a prostituição), porque elas mantêm interações sexuais com os clientes, nas quais eles buscam o gozo e satisfação sexual e elas, o dinheiro.

Assumir a *stripper* virtual exige que as mulheres aqui entrevistadas se destituam de si mesmas e assumam uma personalidade que possui características estéticas e comportamentais que se diferem, muitas vezes, desse eu que foi “esvaziado” momentaneamente. Tais colocações me levam a discernir que as pessoas postas em cena na *webcam* enquanto realizam seu trabalho não existem antes das encenações, mas que se constituem nos momentos que antecedem os *shows* e ao desenvolverem e levarem a cabo as práticas que compõem suas performances. Ademais, em seu cotidiano laboral, as *strippers* virtuais convertem-se imagens-mercadorias para o consumo de uma clientela afeita ao espetáculo (Debord, 2003). Tais imagens são um aglomerado de signos fragmentados que partem de seu corpo (ou de partes dele), onde gestos, movimentos, poses, sussurros, gemidos e diversas práticas erótico-sexuais levadas a cabo por elas defronte uma *webcam* constituem

mercadorias de caráter espetacular.

Referências bibliográficas

- APPADURAI, Arjun. (2008). Introdução: mercadorias e políticas de valor. Em *A vida social das coisas. As mercadorias sob uma perspectiva cultural*, pp. 15-88. Niterói: EdUFF.
- ARENT, Marion. (2011). “Gênero, desejo e erotismo: um caso de comparação entre «Clubes de Mulheres» em Buenos Aires e no Rio de Janeiro”. Em *Cuadernos de Antropología Social*, No. 34, pp. 69-92.
- AUGUSTÍN, Laura M. (2000). *Trabajar en la industria del sexo*. Disponível em www.nodo50.org/mujeresred/laura_agustin-1.html, sin paginación.
- BAUDRILLARD, Jean. (1991). *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D’Agua.
- BAUDRILLARD, Jean. (2000) *Da sedução*. Campinas: Papiros.
- BOTTI, Mariana Meloni Vieira. (2003). “Fotografia e fetiche: um olhar sobre a imagem da mulher”. Em *Cadernos Pagu*, No. 21, pp. 103-131.
- BOURDIEU, Pierre. (2006). “O camponês e seu corpo”. Em *Revista de Sociologia e Política*, No. 26, pp. 83-92.
- BUTLER, Judith. (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. RJ: Civilização Brasileira.
- BUTLER, Judith. (2005). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- BUTLER, Judith. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- CSORDAS, Thomas. (2008). “A corporeidade como um paradigma para a Antropologia”. Em *Corpo/significado/cura*, pp. 101-146. Porto Alegre: Editora UFRGS.
- DEBORD, Guy. (2003). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- DÍAZ BARRERO, Gloria Patricia. (2005). “Stripers, bailarinas exóticas, eróticas: identidad e inmigración en la construcción del Estado canadiense”. Em *Cadernos Pagu*, No. 25, pp. 129-152.
- DÍAZ-BENÍTEZ, Maria Elvira. (2007). “Dark Room aqui: um ritual de escuridão e silêncio”. Em *Cadernos de Campo*, No. 16, n. 16.
- GOFFMAN, Erving. (1975). *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- GOLDENBERG, Mirian e RAMOS, Marcelo. (2002). “A civilização das formas: o corpo como valor”. Em GOLDENBERG, Mirian, *Nu & Vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*, pp. 19-40. RJ: Record.

- GOLDENBERG, Mirian. (2006). "O corpo como capital: para compreender a cultura brasileira". Em *Arquivos em movimento*, Vol. 2, No. 2, pp.115-123.
- GREGORI, Maria Filomena. (2004). "Prazer e perigo: notas sobre feminismo, sexshops e S/M". Em PICITELLI, Adriana; GREGORI, Maria Filomena e CARRARA, Sérgio (orgs.), *Sexualidades e saberes: convenções e fronteiras*, pp. 235-256. Rio de Janeiro: Garamond.
- HINE, Christine. (2001). *Virtual Ethnography*. Londres: Sage Publications.
- JAMESON, Fredric. (2007). *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática.
- KRONKA, Graziela Zanin. (2005). *A encenação do corpo o discurso de uma imprensa (homo)erótico-pornográfica como prática intersemiótica*. Tese de doutorado, Linguística, Universidade Estadual de Campinas.
- LE BRETON, David. (2003). "Adeus ao corpo". Em Aduato Novaes (org.), *O Homem-máquina: a ciência manipula o corpo*, pp. 123-137. São Paulo: Companhia das Letras.
- LE BRETON, David. (2011). *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- LOPES SILVA, Weslei. (2014). *O sexo incorporado na web: cenas e práticas de mulheres strippers*. Tese de doutorado, Ciências Sociais, PUC-Minas.
- LÓPEZ VILLAGRÁN, Gilberto. (2012). "La emergencia del table dance en el contexto del Tratado de Libre Comercio en México. Impacto simbólico y descomposición de su oferta erótica". En CS, No. 10, pp. 131-166. Disponível em http://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista_cs/article/view/1357/1762
- MARTINEZ, Fabiana Jordão. (2009). *De menina a modelo, entre modelo e menina: gênero, imagens e experiência*. Tese doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas.
- MAUSS, MARCEL. (1974). *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Edusp.
- MEDEIROS, Regina de Paula. (2000). *Hablan las putas. Sobre prácticas sexuales, preservativos y SIDA en el mundo de la prostitución*. Barcelona: Virus Crónica.
- NUNES, Claudio Ricardo Freitas. (2012). *Trazendo a noite para o dia: apontamentos sobre erotismo, strip tease masculino, pedagogias de gênero e sexualidade*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UFGRS.
- PRECIADO, Beatriz. (2010). *Pornotopía: arquitectura y sexualidade en "Playboy" durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama.
- RAGO, Margareth. (2008). *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930*. São Paulo: Paz e Terra.

SANT'ANNA, Denise B. (1995). "Cuidados de si e embelezamento feminino: fragmentos para uma história do corpo no Brasil". Em *Políticas do Corpo*, pp. 121-139. São Paulo: Estação Liberdade.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. (1996). "Corpo presente: antropologia do corpo e da incorporação". Em *Corpo presente: treze reflexões antropológicas sobre o corpo*, pp. 1-22. Portugal: Celta.

Notas

¹ *Table dance* diz respeito a espetáculos eróticos, muitas vezes compostos de *strip-tease*, em que as pessoas que se apresentam o fazem em cima de uma plataforma, geralmente uma mesa entre os clientes dos clubes em que se apresentam. Podem usar também uma barra no estilo de *pole dance*.

² Dildos (consolos) e vibradores são objetos pensados e construídos para a penetração vaginal e anal, sendo que os últimos se diferem dos primeiros em razão de, como o próprio nome indica, vibrarem quando ligados (Gregori, 2004). No caso das *strippers* virtuais entrevistadas, é mais comum que usem dildos. Considerando a dificuldade em diferenciá-los só a partir de sua visualização e de suas falas, uso os dois termos aqui indistintamente.

³ De acordo com Laura Augustín (2000), essa indústria conforma bordéis, certos bares, cervejarias, cabarés, linhas telefônicas eróticas, sexo virtual pela internet, sex-shops com cabines privativas, casas de massagem, saunas, serviços de acompanhantes, agências matrimoniais, hotéis e pensões, anúncios sexuais divulgados em revistas e jornais, cinemas, vídeos e revistas pornográficos, sadomasoquismo comercial, prostituição ou quaisquer outras formas de pagar por uma experiência sexual.

⁴ Dentre os quais, destacava-se o site StripGatas (www.stripgatas.com.br). Os shows aconteciam sempre às 23:00 e por cerca de uma hora, uma *stripper* se apresentava para uma média de trinta a quarenta internautas por noite. Em agosto de 2012 o *site* encerrou suas atividades.

⁵ Dentre as referências de corpos femininos, por exemplo, os corpos magros e esbeltos de modelos; das atrizes geralmente loiras, magras e elegantes da rede Globo; a estética do *funk carioca*, cujas mulheres são geralmente apresentadas com muitas curvas, roupas curtas e decotadas e a de mulheres de camadas superiores da população que aparecem nas revistas *Elle* e similares, com a pele e cabelos bem cuidados, roupas caras e corpo magro.

⁶ É preciso considerar, no entanto, que mesmo ante às muitas imagens constituídas que a publicidade e a mídia em geral veiculam sobre o corpo, as pessoas, de modo geral, não atendem passivamente a essas demandas e tampouco as interpretam e realizam-nas do mesmo jeito e na mesma proporção, quando o fazem. Elas, portanto, detêm o poder de agência. E no processo de incorporação dos aspectos culturais a esse respeito, contam as várias categorias de ordenação social, tais como o gênero, a classe social, a idade, o grupo étnico, como também o estilo de vida e a profissão ou ocupação.

⁷ Ludmilla se classifica quanto à estética como "estilo modelo", já que é alta, magra e calça 38, conforme fez questão de destacar. Entre as mulheres pesquisadas, ela é a única que não busca alcançar aquele padrão de mulher "gostosa" que muitas vezes elas remeteram.

⁸ Em seu *blog*, Ludmilla oferece ao preço de R\$65,00 (com frete já incluso), uma calcinha "usada com cheiro de mulher de verdade". Ao comprar, o cliente pode escolher dentre vários modelos de calcinha e para que ele/a possa "comprovar" que ela realmente a usou, ela envia quatro fotos em que aparece vestindo-a.

Fecha de recepción: 27 de marzo de 2016. Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2016.