



Dorei_maya



Bisexual

32 Min 1,032 Viewers

Bondage Show @Ninaruss And



Free



Ladyd18



Bisexual

244 Min 909 Viewers

Read Bio For Put Show



Pinkkpanther



Bicurious

100 Min 811 Viewers



Guys4party



Straight

59 Min 807 Viewers

2 Sweet Boys



Ayli

Straight

32 Min 1,032 Viewers



Kynkylover



Bisexual

114 Min 571 Viewers

Hy:P



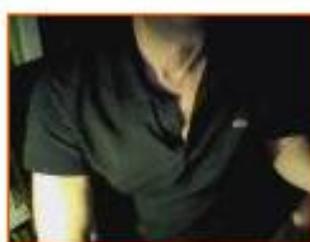
Twohardcore



Straight

53 Min 569 Viewers

100 Oral/200 Dildo/500 Sex/1000



Staticx845



Straight

58 Min 536 Viewers



Allshaboom11



Bisexual

41 Min 530 Viewers



Des

Straight

9 Min 1,032 Viewers

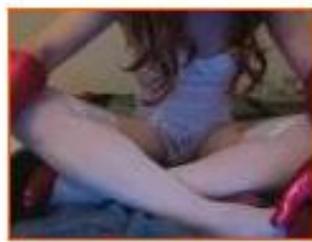


Babyblondee



Bicurious

88 Min 445 Viewers



Mary4youxxx



Bisexual

18 Min 434 Viewers

Facial



Cruzpamela



Straight

27 Min 400 Viewers

De Novo Funk



Twinkwhore



Gay

18 Min 383 Viewers

Faggot



Emo

Gay

4 Min 1,032 Viewers



Urdhot4uuxxb



Straight

19 Min 330 Viewers

Sexy Teacherx Is My Skype



Rastadoll18



Bisexual

102 Min 326 Viewers

DRINKsquirt&ASStoM



Whitestick1



Straight

41 Min 319 Viewers



Evelyne92



Bisexual

81 Min 316 Viewers

Hellooooooooooooooooooooo

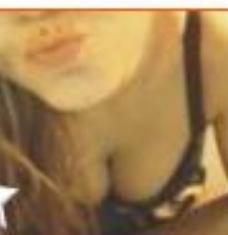


Rea

Straight

7 Min 1,032 Viewers





nn28
Straight
8 Min 767 Viewers



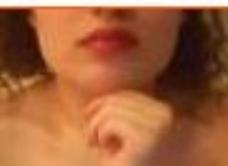
ire4fun
Straight
4 Min 511 Viewers
Straight Cousins For



consoli
Gay
5 Min 374 Viewers
TR8 & GAY HD!



lswingers
Straight
3 Min 275 Viewers
 Horny Couple Here



PERFORMANCE, LIMINARIDADE E COMMUNITAS EM AMBIENTES- TELEPRESENTES

por Helmut Paulus Kleinsorgen

Helmut Paulus Kleinsorgen é doutorando em Antropologia Social pelo PPG-SA/IFCS/UFRJ. Este artigo é parte integrante da pesquisa de tese em andamento “Metaforizações do corpo em portais adultos de Live Webcam: a constituição da Telepresença como ambiente performático e o contexto da Performance Amadora Online” (título provisório), orientada pelo professor Marco Antônio Gonçalves.

PERFORMANCE, LIMINARIDADE E COMMUNITAS EM AMBIENTES-TELEPRESENTES

Resumo Neste trabalho, discuto algumas representações simbólicas que permeiam ambientes-telepresentes, especificamente o portal de exibição de *live webcams* CAM4 (www.cam4.com). A partir dos estudos de performance desenvolvidos por Victor Turner, pretendo analisar o papel da instrumentalização do corpo como veículo de expressão não-verbal nas práticas sociais de produção, compartilhamento e recepção de representações identitárias audiovisuais em redes de interação mediadas pela Internet. Por meio de uma perspectiva comparativa, tenho o propósito de compreender os atores sociais, discursos e sentidos inseridos na crescente incorporação da exibição a distância em tempo real do rosto, do corpo e/ou da encenação de diferentes tipos de performances amadoras.

Palavras-chave telepresença, performance, webcam, intimidade, corporalidade

PERFORMANCE, LIMINARITY AND COMMUNITAS IN AMBIENTS OF TELEPRESENCE

Abstract This article focuses on the discussion of symbolic representations observed in ambients of telepresence, mainly the live webcam portal CAM4 (www.cam4.com). Through the works of Victor Turner on the anthropological notion of performance, I seek to understand the emergence of the body as a medium for nonverbal communication and expression as well as the influence of virtual audiences in the contextual negotiation of one's cultural identity, representation and gender.

Keywords telepresence; performance, webcam; intimacy, corporality

A relação entre o olhar e o conhecimento remonta aos primórdios da filosofia helênica. Platão e Aristóteles, cada um a seu modo, encontraram no sentido da visão as bases para a investigação da realidade. Em “Timeu”, Platão apresenta os olhos como os primeiros órgãos criados pelos deuses; eles seriam portadores de luz, detentores de uma espécie de fogo que, em vez de queimar, lançaria um brilho suave e doce capaz de conduzir a luminosidade das coisas materiais até a alma. Por sua vez, no Livro 1 da “Metafísica”, Aristóteles escolheria a visão como o mais venerado de todos os sentidos, “A razão disto é que dentre todos os sentidos a visão melhor nos ajuda a conhecer as coisas e revela muitas diferenças.”

Se o par olhar-conhecimento perpetuou-se ao longo de toda a história como fonte de saber, também acompanhou uma miríade de transformações profundas na produção de imagens sobre o mundo pelo homem e sobre o homem para o mundo. Dentre estas transformações audiovisuais, interessa-me aqui refletir sobre algumas experiências simbólicas que permeiam o processo denominado “Telepresença”. Para tanto, tomarei como objeto de análise o portal de exibição amadora CAM4 (www.cam4.com). Segundo as palavras do próprio portal “o CAM4 foi inaugurado em 2007 para oferecer gratuitamente *software* de transmissão de *webcams* de fácil utilização para amadores, exibicionistas, swingers, voyeurs e afins.”

O portal está classificado entre os 300 *websites* mais visitados do mundo e é o segundo maior portal adulto de transmissão de câmeras do mundo. Informações do Alexa.com¹ sobre o número de visitantes nos últimos três meses (dezembro de 2011; janeiro e fevereiro de 2012) dão conta de que o CAM4 encontra-se classificado mundialmente na posição 274; nos Estados Unidos está em 534 e no Brasil em 175². Os cinco primeiros países em audiência no CAM4 (em ordem decrescente) são Estados Unidos, com 12,8% dos visitantes; Itália, com 6,6%; Alemanha, com 6,2%; Espanha, com 5,5% e Brasil, com 5,2%. Ainda de acordo com o Alexa.com, a maioria dos visitantes do CAM4 (em relação à população geral da Internet) concentra-se entre 18 e 24 anos, é majoritariamente masculina e acessa o portal de sua residência³.

A partir dos estudos de performance desenvolvidos por Victor Turner, pretendo, neste artigo, investigar o *locus* privilegiado de portais *online* de exibição de câmeras ao vivo (*live webcams*), bem como o papel da instrumentalização do corpo como veículo de expressão não-verbal nas práticas sociais de produção, compartilhamento e recepção de representações identitárias audiovisuais em redes de interação mediadas pela Internet. Mediante uma perspectiva comparativa, tenho o propósito de compreender os atores sociais, discursos e sentidos inseridos na crescente incorporação da exibição a distância em tempo real do rosto, do corpo e/ou da encenação de diferentes tipos das chamadas “performances amadoras”.

1. “Alexa Internet Inc. (alexa.com) é um serviço de Internet pertencente à Amazon que mede quantos usuários de Internet visitam um sítio da web. Em Alexa.com, você pode entrar em um endereço de site da web e Alexa mostrará a você o quão bem visitado o site da web é.” Fonte: Wikipédia <http://pt.wikipedia.org/wiki/Alexa_internet>.

2. Como referência, a Wikipédia (wikipedia.org) aparece posicionada em 6º. lugar mundial e em 6º. nos EUA nos mesmos últimos três meses. O primeiro lugar mundial e nos EUA é o Google (google.com). As cinco páginas mais visitadas no Brasil em ordem decrescente são Google Brasil (google.com.br); Facebook (facebook.com); Google (google.com); Youtube (youtube.com) e Universo Online (uol.com.br).

3. Consultar “audience” (público) em <<http://www.alexa.com/siteinfo/cam4.com>>.

As interações na telepresença e a relação entre “técnica” e “tradição” – Projetando e experienciando imagens do corpo

Embora o conceito de telepresença ainda não tenha caído no senso comum, o compartilhamento simultâneo de imagens por meio da Internet – também chamado de videoconferência, ou videochamada – banaliza-se velozmente. A necessidade recíproca de *webcams* nos computadores é um fator condicionante cada vez menos impeditivo a esta prática. Isto sem contar o fenômeno da convergência das mídias, que integra câmeras digitais, filmadoras, celulares, editores de texto, rádios, tocadores de música e uma infinidade de aplicativos; *lan houses* privadas, locais de trabalho, bibliotecas, laboratórios de informática e centros comunitários oferecem alternativas de acesso aos usuários que não dispõem dos recursos tecnológicos.

Via de regra, não se verifica uma distinção entre os termos telepresença e videoconferência ou videochamada. Considero, no entanto, o conceito de telepresença mais amplo que os dois últimos. Ela constitui-se numa noção heterogênea sobre os processos de interação mediada, em tempo real, de sujeitos que não dividem o mesmo espaço físico.

Um dos maiores desafios para um antropólogo cuja pesquisa tangencie o emprego de novos dispositivos técnicos é possuir a sutil sensibilidade necessária para romper com a naturalização dos usos destes novos expedientes. Não raro o pesquisador se depara com uma crença enraizada, muitas vezes envolta em discurso científico, que sugere uma relação causal entre o surgimento de uma tecnologia e sua posterior utilização. É como se a “invenção” de um aparelho eletrônico pressupusesse um meticuloso manual de instruções que condicionasse sua apreensão social. Além disto, como o próprio antropólogo tende cada dia mais a fazer parte em alguma esfera das comunidades de usuários, é preciso atenção redobrada para que sua observação/diálogo não se limite a reificar concepções que se destacam em primeiro plano.

Se nos reportarmos ao artigo de Marcel Mauss, “As Técnicas do Corpo” (1934), encontraremos alguns questionamentos análogos sobre o caráter da técnica, neste caso, o ato técnico:

Mas qual a diferença entre o ato tradicional eficaz da religião, o ato tradicional eficaz, simbólico, jurídico, os atos da vida em comum, os atos morais, de um lado, e o ato tradicional das técnicas, de outro? É que este último é sentido pelo autor como um ato de ordem mecânica, física ou físico-química, e é efetuado com esse objetivo (Mauss, 2003:407).

Em razão desta sensação orgânica de naturalidade, que camufla o peso da tradição nas *técnicas do corpo*, Mauss toma de empréstimo do latim a palavra *habitus* e sugere um conceito sociológico posteriormente aprofundado por Bourdieu. A palavra *habitus* exprimiria melhor faculdades socialmente adquiridas em oposição à idiosincrasia dos hábitos de indivíduos ou de hábitos/repetições metafísicas. Através da observação da educação/tradição verificaríamos a não existência de uma “maneira natural” no adulto.

A palavra exprime, infinitamente melhor que “hábito”, a “exis” [hexis], o “adquirido” e a “faculdade” de Aristóteles (que era um psicólogo). Ela não designa os hábitos metafísicos, a “memória” misteriosa, tema de volumosas ou curtas e famosas teses. Esses “hábitos” variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, variam, sobretudo, com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, lá onde geralmente se vê apenas a alma e suas faculdades de repetição. (ibid:404)

As inovações tecnológicas – em especial aquelas voltadas para a difusão e reprodução de imagens, como no caso deste trabalho – envolvem expectativas, demandas, mas também estão submetidas a ressignificações múltiplas, complexas e imprevisíveis. E estas ressignificações implicam negociações incessantes entre o indivíduo e os grupos onde ele se insere.

Sobre a relação entre tradição e técnica, a que “tradição” estaríamos nos referindo ao considerarmos as interações mediadas na telepresença? Ou melhor, invertendo a pergunta, de que forma as trocas simbólicas operadas no âmbito das interações mediadas na telepresença influenciariam as representações sociais de certos grupos?

O fenômeno da telepresença, observado no portal de exibição amadora CAM4 e em exibições de *twitcam*, desvela por sua vez fronteiras fluidas da intimidade, bem como evidencia novos limites possíveis ao nosso mundo sensível. Não quero afirmar com isto que a veiculação recíproca de imagens digitais em tempo real seja revolucionária por si mesma. A fragmentação da identidade e a des territorialização do mundo contemporâneo são temas da antropologia desde a mesma década de 1970, quando a autoridade etnográfica e seus propósitos de documentação e de descrição realistas, calcados no modelo de observação-participante malinowskiano, entraram em declínio e deram margem a estratégias de representação interpretativas (Geertz, 1973) e reflexivas (Clifford & Marcus, 1986; Marcus & Fischer, 1986), por exemplo.

Ambientes imersivos por excelência, os portais virtuais de exibição amadora deslocam a figura do “observador” – daquele que olha – repartindo-o em dois sujeitos num só: “o observador interno, que experimenta a ação em primeira pessoa, e o observador externo, aquele que observa do lado de fora da ação um outro experienciado, ainda que possa ser ele mesmo” (Araújo, 2005:57). Percepções simultâneas de realidades endógenas e exógenas se intercambiam e se tensionam na relação entre sujeitos, alterando mutuamente as noções de corpo, realidade, espaço, temporalidade e presença.

O que é atual é sempre um presente. Mas, justamente, o presente muda ou passa ... Certamente é preciso que ele passe, para que o novo presente chegue, que passe ao mesmo tempo que é presente, no momento em que o é. É preciso, portanto, que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo. Se não fosse já passada ao mesmo tempo que presente, jamais o presente passaria. O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. *O presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular.* Segundo Bergson, a “*paramnésia*” (ilusão de *déjà-vu*, de já-vivido) nada mais faz que tornar sensível esta evidência: *há uma lembrança do presente, contemporânea do próprio presente, tão colada a este quanto um papel ao ator* (Deleuze, 2005: 99, grifos meus).

Impulso à comunicação, formas de expressão estética e processo ritual

4. Dewey (1934) sustentou que as obras de arte, incluindo obras teatrais, são 'celebrações, reconhecidas como tais, da experiência cotidiana' (ordinary experience). Ele estava, evidentemente, rejeitando a tendência nas sociedades capitalistas, de colocar a arte num pedestal, separada da vida humana, mas comercialmente valiosa dentro de normas estabelecidas por especialistas esotéricos. Dewey disse: "Até mesmo uma experiência simples, se for uma experiência autêntica, é mais adequada para dar uma pista à natureza intrínseca da experiência estética do que um objeto já colocado à parte de qualquer outro modo de experiência" (Turner, 2005:178).

5. "Essas experiências que interrompem o comportamento rotinizado e repetitivo – do qual elas irrompem –, iniciam-se com choques de dor ou prazer. Tais choques são evocativos: eles invocam precedentes e semelhanças de um passado consciente ou inconsciente – porque o incomum tem suas tradições, assim como o comum. Então, as emoções de experiências passadas dão cor às imagens e esboços revividos pelo choque no presente. Em seguida ocorre uma necessidade ansiosa de encontrar significado naquilo que se apresentou de modo desconcertante, seja através da dor ou do prazer, e que converteu a mera experiência em *uma* experiência. Tudo isso acontece quanto tentamos juntar passado e presente" (ibid:179).

A figura do "ator" trazida à tona por Henri Bergson (1896) neste trecho para falar sobre temporalidades simultâneas – sobre a duplicidade da "imagem real" e da "imagem virtual" – não apenas se encaixa como uma categoria oportuna para debatermos as características da presencialidade, da percepção sensorial e da interação de personagens no "ambiente-telepresente", como conjuga de maneira formidável campos tais como o teatro, o ritual e a performance, pioneiramente articulados nos estudos antropológicos de Victor Turner (1982) e de seu colaborador, Richard Schechner (1985).

Tomemos "Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência" (2005), de Victor Turner, como moldura para nos auxiliar na análise da teatralidade na telepresença. Neste artigo, o autor nos fornece o arcabouço filosófico de sua teoria do "drama social". Primeiro valendo-se de John Dewey em "*Art as Experience*" (1934) – embora este processo de experiência pendesse para o biológico –, Turner é atraído pela associação realizada pelo filósofo entre experiência cotidiana (seja ela natural ou social) e a experiência estética⁴. De Wilhelm Dilthey, em "*Selected Writings*" (1914), Turner se apropria da distinção que o filósofo propõe entre "mera experiência" e "*uma* experiência"⁵ e da crença dele numa unidade básica da experiência (numa estrutura temporal ou processual) para pensar os estágios que constituiriam o ritual tribal. A partir da distinção destas etapas, Turner passa a enfocar a correspondência entre situações "liminares" e o drama social.

O ponto que eu gostaria de ressaltar aqui é que o mundo do teatro, como nós o conhecemos, tanto na Ásia como no Ocidente, e a imensa variedade de subgêneros teatrais, derivam não da imitação, consciente ou inconsciente, da forma processual do drama social completo ou saciado – ruptura, crise, reparação, reintegração, ou cisão (embora o modelo de tragédia de Aristóteles se assemelhe a esse movimento sequencial), *mas especificamente da terceira fase, reparação, e, especialmente da reparação como processo ritual ...* Todos esses processo rituais de "terceira-fase" ou "primeira-fase" (no caso de crise da vida) contêm uma fase liminar, que fornece um estágio (uso esse termo advertidamente) para estruturas únicas de experiências (o Erlebnis de Dilthey) em meios isolados da vida mundana e caracterizados pela presença de ideias ambíguas, imagens monstruosas, símbolos sagrados, provações, humilhações, instruções paradoxais e esotéricas, *a emergência de tipos simbólicos representados por palhaços e mascarados, inversões de gêneros, anonimatos e muitos outros fenômenos e processos que tenho descrito em outros textos como "liminares"* (Turner, 2005:183, grifos meus).

Um ponto de extrema importância a ser considerado no artigo de Turner é a suspensão da função da experiência/expressão estética no interior da experiência cotidiana, ou melhor, o modo como formas de expressão estética (como o teatro), bem como o impulso latente de comunicar do indivíduo poderiam ser compreendidos a partir do estágio da "reparação" no processo ritual tribal.

Sendo assim, voltemos aos ambientes-telepresentes, especialmente o portal de exibição amadora CAM4. Uma das questões que me chama a atenção, como mencionei

brevemente no início do texto, é a confusão entre o caráter estritamente “comunicacional” da telepresença e as práticas simbólicas que emergem de sua arena. Acredito que as minitelevisões do EU transmitidas neste site em grupos de 36 janelas/transmissões por página não devam ser encaradas como meros instrumentos de comunicação; não se limitem ao envio direto e “objetivo” da linguagem verbal falada ou escrita – como se a telepresença constituísse um sucessor do telefone numa cadeia progressiva de invenções telecomunicacionais. Numa via de mão-dupla, os participantes enxergam e ouvem ao outro e a si mesmos (como um EU deslocado) e são descortinadas para uma audiência expressões corporais, feições, vestimentas, tatuagens, enfim, uma série de outros elementos culturais. Esta audiência, este público interator reage e se manifesta de diversas formas e em diferentes níveis de interação, retroalimentando a “sessão” emitida/receptada pelos próprios personagens atuantes.

Liminaridade e *communitas* na telepresença – A exibição “amadora” do corpo como jogo/brincadeira e expressão de fricção social

Dois conceitos de Turner são úteis aqui para refletirmos sobre a atuação/encenação protagonizada em ambientes-telepresentes: o de *communitas* e o de fenômenos *liminóides* (ver Turner, 1982). Na experiência de *communitas*, inspirada na “efervescência social” de Durkheim (como uma campanha política ou uma declaração de guerra), emanaria espontaneamente uma poderosa indiferenciação do sujeito frente a seu grupo em momentos de liminaridade – a fase intermediária situada entre o distanciamento e a reaproximação das estruturas de organização social – observada em ritos de passagem de tribos primitivas. Por sua vez, os fenômenos liminóides, característicos de “sociedades complexas”, se distinguiriam dos momentos de liminaridade pelo aspecto individual/subjectivo do processo e por seu potencial criativo e subversivo, não pressupondo um retorno à estabilidade da tradição.

Na página inicial do CAM4, logo de cara nos deparamos com a categoria “Em Destaque”. Nela encontraremos uma classificação (ranqueamento) em janelas simultâneas – por ordem decrescente de público espectador – das exibições de perfis (36 deles) subdivididos nas principais categorias do *site* – “Feminino”; “Masculino”; “Casal”; “Transx”; “Festa” (de acordo com a opção do exibidor no momento da transmissão, esta categoria pode ou não apresentar mais de uma pessoa na mesma *webcam*); “BR” (perfis do país de origem da página de acesso ou da nacionalidade do internauta previamente cadastrado); “PT” (perfis no idioma de origem da página de acesso ou do internauta previamente cadastrado – no caso do português, misturam-se aos brasileiros perfis principalmente de Portugal e de brasileiros no exterior) e “Premium” (portal para assinantes “CAM4Gold” que mediante o pagamento de uma quantia detêm acesso a uma série de recursos extras, como a visualização de mais de um perfil ao mesmo tempo; envio de mensagens privadas aos exibidores, bem como à interação com “artistas amadores” – exibidores cuja apresentação/show envolve pagamento de pequenas taxas, segundo opções distintas de interação/satisfação do assinante).

Meu primeiro acesso ao *site*, quando criei um perfil genérico – este me oferecia a possibilidade de mandar mensagens em aberto nos respectivos *chats* dos perfis exibidores (apenas um perfil por vez para membros não-pagantes), além de poder transmitir imagens caso assim quisesse – data de 9 de fevereiro de 2010. Não sei precisar a fonte, mas lembro-me de ter descoberto o portal através de uma matéria jornalística na Internet que destacava a novidade de certos portais de exibição de *live webcams* em comparação aos costumeiros *chats* de bate-papo na Internet. Todos os portais mencionados eram internacionais (embora permitissem a visualização das páginas gratuitas por internautas de qualquer país) e um dos mais conhecido deles, com maior número de membros cadastrados, de exibidores e de público era, na época, o CAM4.

Este perfil mostrava as seguintes informações: Gênero; Membro desde quando; Preferência Sexual; Estado de Relação (Solteiro; Casado; Relação Aberta); Idade; Localidade; Línguas Faladas; Fuma?; Bebe?; Pêlos Corporais; Cor de Olhos. Dentre as categorias a serem opcionalmente preenchidas pelo usuário, destacaria algumas respostas possíveis. Em Gênero, por exemplo: Macho (tradução do inglês Male); Fêmea; Transexual. Uma vez definida, esta categoria não pode mais ser alterada. Outros exemplos ainda: Drogas Recreativas (Não; Socialmente; Ocasionalmente; Regularmente; Muito); Decorações Corporais (Brincos; Piercing no Nariz; Piercing Corporais; Tatuagens; Outro); Tipo de Corpo (Grande; Magro/pequeno; Musculoso)... O gênero “Macho”, por sua vez, possui ainda subcategorias como Heterossexual; Gay e Bicurioso.

Ao deparar-me com o CAM4, instintivamente notei uma aproximação entre esta arena de exposições “amadoras” e o processo de imagificação da vida cotidiana nos chamados “filmes pessoais” (ver Kleinsorgen, 2011) que eu vinha pesquisando ao longo do mestrado. Dentre as respectivas semelhanças e diferenças, particularidades como a “transitoriedade/efemeridade” e a “espontaneidade” das performances na telepresença – espontâneas no sentido de aparentemente menos premeditadas do que um filme, por menos roteirizado que este possa ser – trouxeram novas questões a serem colocadas em perspectiva.

Por outro lado, a valorização da categoria “amadora” (em detrimento dos filmes narrativos “comerciais”) já despontava em diversas análises sobre os filmes pessoais. Em minhas incursões iniciais ao universo de ambientes-telepresenças como o CAM4, fiquei fascinado pelos novos sentidos que o “amadorismo” parecia ganhar naquele contexto. Se os filmes amadores (também conhecidos como filmes caseiros, filmes de família etc.) evocavam, em dado momento, certa inocência e ingenuidade, o amadorismo da transmissão/recepção simultânea de imagens dava a impressão de oferecer um convite aberto à intimidade e à revelação de fantasias recônditas.

Lembro-me de que brincadeiras e elogios apareciam como estratégias frequentes do público nas negociações de que eu tomava parte cotidianamente. Embora as exposições não tenham razão de ser sem alguma audiência e os papéis de exibidor/espectador fossem intercambiantes, havia uma certa expectativa de que os exibidores mereciam incentivo/atenção constante, bem como o público precisava ser satisfeito para que a *performance* fizesse sentido. Vou ilustrar este ponto contando a primeira e única vez que fui “chutado”⁶ de uma sala e a lição que aprendi.

6. Os exibidores podem moderar seus respectivos *chats* por meio de três recursos: “Silenciar” (o exibidor não vê as mensagens de certo usuário, mas o restante dos visitantes continua vendo); “Chutar” (exclui o visitante inconveniente da transmissão e *chat* do exibidor, mas ele poderá retornar quando quiser) e “Banir” (exclui em definitivo um determinado usuário de sua transmissão/*chat*, impossibilitando-o de vê-lo outra vez).

Havia um usuário norte-americano de 25 anos que se tornara famoso no portal e suas exibições ocasionais e em diferentes horários o catapultavam para as primeiras posições do *ranking* tão logo ele as iniciava em virtude de ter conquistado um público cativo (e quanto melhor sua posição na página “de capa”, mais pessoas teriam curiosidade em clicar em sua janela de exibição). *Country_Dude*⁷ era facilmente reconhecido por uma espécie de “uniforme”. Volta e meia ele ostentava diferentes chapéus de *cowboy* (embora não se declarasse nenhum interiorano/caipira ou fã ardoroso de música *country*), camisetas regata brancas justas por dentro da calça, cinto preto e jeans bastante largo, ao estilo dos *rappers* do gueto. Ele era musculoso e tinha todos os atributos físicos que o credenciassem ao mercado masculino de modelos. Apesar de toda a sua popularidade, vale ressaltar que *country_dude* nunca ficava nu, ou mesmo em trajes íntimos. Ao contrário, ele se dava ao luxo de deixar os espectadores clamando em uníssono por um show mais picante, enquanto ia para outros cômodos tocar adiante o que resolvesse fazer (com a câmera ligada, mostrando seu quarto vazio). Uma de suas características era ser inflexível em relação a sua audiência. Ele invertia a equação e, em vez de ir cedendo aos apelos dos visitantes, promovia verdadeiras gincanas que sequer se preocupava em cumprir.

7. Apelido (nickname) fictício.

Numa madrugada nos Estados Unidos, e me recordo que também era tarde no Brasil, *country_dude* lançava uma série de desafios. Caso as pessoas descobrissem o cantor e o título de uma determinada música que ele colocava, ele diminuía o número de visitantes necessários em seu perfil para que rasgasse a camiseta que vestia. Em suas diversas exibições, até então eu nunca o tinha visto tirando a blusa. Disse isto no *chat* logo abaixo de sua câmera, mas outros participantes confirmaram que ele já tinha rasgado uma camiseta quando a meta fora batida noutra ocasião.

Como *country_dude* ignorava as cantadas recebidas por todos, mesmo de lindas jovens norte-americanas (ele afirmava ser heterossexual), eventualmente a atenção dedicada pelos espectadores à exibição se dispersava. Via de regra, quando uma transmissão não agrada, os visitantes apenas saem daquela janela e vão navegar por outras (não pagantes visitam apenas uma janela por vez). Contudo, a gincana promovida e o número reduzido de visitantes do portal por conta do horário fez com que a atenção fosse igualmente partilhada entre os próprios espectadores ao ponto de surgirem conversas paralelas. Dentre estas conversas, comecei a receber, por acaso, a atenção de vários espectadores de *country_dude* (eu não estava transmitindo). Eis que de repente, sem qualquer aviso (quando alguém dizia algo inconveniente, ele sempre fazia questão de avisar que estava “banindo” aquela pessoa da sala), fui expulso sem mais nem menos daquela interação compartilhada.

Fiquei me perguntando qual o motivo do incômodo de *country_dude*, que não só me conhecia de outras de suas exibições, como especialmente naquela estava conversando comigo da mesma forma como ele respondia aos demais. Cheguei à conclusão de que, sem querer, tornei evidente que a exibição de *country_dude* tinha perdido o sentido e se transformara em “outra coisa”. E o problema não tinha sido a gincana em si, visto que tantos outros também inventavam seus jogos de sedução. Sua insatisfação comigo relacionava-se a uma quebra da dinâmica do portal. Ele havia perdido involuntariamente seu lugar de *performer*.

8. A não ser em casos excepcionais de denúncias, em que visitantes podem ser expulsos ou até mesmo processados caso alguma infração legal fique comprovada.

9. De acordo com Aristóteles na obra "Poética" (1987), a tragédia grega poderia ser subdividida nos seguintes elementos essenciais: **Hybris** (sentimento que conduz os heróis da tragédia à violação da ordem estabelecida – seja ela social, política ou divina); **Pathos** (sofrimento progressivo dos protagonistas imposto pelo destino como consequência de seus atos); **Ágon** (conflito); **Anankê** (destino imutável – estando acima dos desejos dos deuses); **Peripécia** (acontecimento inesperado que altera os rumos da tragédia); **Anagnórise** (ou reconhecimento: momento em que o herói sai de sua ignorância e conhece a verdade, provocando uma situação de felicidade ou de sofrimento); **Catástrofe** (desenlace trágico em consequência do conflito inicial entre a hybris e a anankê, resultando em ato de mutilação ou morte); **Katharsis** (ou Catarse: conclusão da peça trágica por meio da purificação das emoções e das paixões, inspirando o terror e a piedade nos espectadores).

Portais de exibição "amadora" como o CAM4 se fundamentam num pacto tácito entre *performer* e público interator. Assim como o teatro, por mais vanguardista que seja, se apoia em determinadas regras reconhecidas desde os imemoriais tempos da tragédia e da comédia grega, não basta ligar uma câmera num portal, sentar-se frente a ela e "impor" o que quer que seja. Há uma complexa rede de forças/expressões que dá sentido às práticas naquele contexto. E nesta rede simbólica, o corpo do exibidor ocupa centralidade na relação transmissor/público interator. Embora o rosto seja valorizado e a fala ou diálogo escrito por parte do exibidor funcionem como "bônus", creio, mediante minhas interações e observações, que não tenha sido a "orientação adulta" do portal o fator responsável pelos tipos de *shows* apresentados (até porque a variedade deles é imensa, por mais que uma breve visita dê a impressão de que se tratam apenas de janelas mostrando uma infinidade de genitálias). A administração do portal não interage com os visitantes⁸ e, a não ser pelos perfis, muitos deles com fotos "falsas" (de outras pessoas) e com informações imprecisas (idade incorreta; gênero trocado), a audiência exerce sua força sem se identificar.

É exatamente aí que os conceitos de *communitas* e liminaridade podem ser melhor compreendidos no contexto de ambientes-telepresentes como o CAM4. Para que a moral e o *status quo* se façam presentes em sociedade é forçoso que antes exista algo poderoso e indeterminado, porém reconhecível, capaz de dar "unidade" aos indivíduos. Esta tal "unidade" não é a moral ou a estrutura social em si mesmas. "Os vínculos da *communitas* são, conforme eu disse, antiestruturais, no sentido de que são indiferenciados, igualitários, diretos, não-rationais (embora não irracionais), relações Eu-Tu" (Turner, 2008: 47).

Através das noções antiestruturais de *communitas* e liminaridade extraídas de suas pesquisas sobre o processo ritual entre os Ndembu, Turner passa a refletir de maneira mais irrestrita sobre a temporalidade e a mudança na cadeia estendida das ações sociais das sociedades em geral, de modo a compor sua teoria dos "dramas sociais".

Pode-se também postular que a coerência de um drama social concluído é ela mesma a função da *communitas*. Assim, um drama incompleto ou insolúvel manifestaria a falta da *communitas*. Neste caso, o nível básico também não está no consenso no que diz respeito aos valores. O consenso, sendo espontâneo, se baseia na *communitas*, não na estrutura (ibid: 44).

Apoiado em autores como Georg Simmel, Lewis Coser e Max Gluckman – os quais indicaram certo potencial de reforço do sentimento de pertença a partir das rebeliões – Turner enxergou uma "estrutura dramática", semelhante ao modelo aristotélico da tragédia grega⁹, nos contornos e na sequencialidade dos recorrentes embates encenados tanto nos processos rituais das sociedades tribais quanto posteriormente nas dramatizações de procissões religiosas, festividades e em expressões artísticas das sociedades ditas "complexas" (teatro, ópera, dança etc.). Assim, a forma processual completa do drama social (manifestações episódicas de irrupção pública de tensão) seria constituída pelas sucessivas etapas de ruptura (separação); crise (intensificação do conflito); reparação (ação reconciliadora) e reintegração ou cisão.

É pornô?

Quando me perguntam (dentro ou fora do universo acadêmico) se o CAM4 trata-se de um portal pornográfico, invariavelmente digo que “sim e não”. Se meu interlocutor tem como referencial de pornografia a nudez e/ou o sexo explícito, irremediavelmente encontrará vasto conteúdo pornográfico escancarado por todo o *site* (há inclusive anúncios de portais pagos de *shows* eróticos “profissionais”; de vídeos pornô; *links* para outros portais), assim como ele poderá achar “pornográficos” capítulos de novela, filmes europeus, obras de arte, *performances* inspiradas na contracultura norte-americana.

Não estou aqui advogando em prol da nudez irrestrita (nem é este o foco deste artigo), mas as fronteiras entre o “pornográfico”, o “erótico”, o “estético” e o “comercial” são também fluidas e variam muito de acordo com os contextos sociais¹⁰. E os ambientes-telepresentes têm contribuído imensamente na resignificação destas noções. Imaginemos algumas situações simples: 1 - Se faço sexo na minha casa com minha/meu parceira(o) entre quatro paredes, não há pornografia; 2 - Se convido alguém para observar em meu quarto, não há pornografia. 3 - Se “convido” centenas de pessoas desconhecidas a me observarem nu, ou tocando meu corpo num portal, veredito certo: pornografia de Internet!

Diria que felizmente este debate não é tão simples assim... Para exemplificar melhor, cito a introdução de “Nas redes do sexo: Os bastidores do pornô brasileiro” de María Elvira Díaz-Benítez, na qual a autora posiciona a importância da indústria pornográfica nos EUA e, posteriormente, no Brasil:

A cada ano, nos Estados Unidos, Hollywood produz cerca de 400 filmes, enquanto a indústria pornográfica põe no mercado entre 10 e 11 mil títulos. Os rendimentos obtidos com pornografia no país – onde se incluem revistas, sites, televisão a cabo e brinquedos sexuais – são superiores aos gerados pelas indústrias do futebol, do basebol e do basquete juntas. É com essa impressionante estatística que a americana Linda Williams, especialista em estudos de cinema que tem se dedicado à análise do pornô, abre a sua coletânea *Porn Studies* e pergunta: quem estaria consumindo toda essa pornografia? Aparentemente todos nós, ela mesma responde” (Díaz-Benítez, 2010:11).

A suspensão de papéis sociais, no entanto, não poderia deixar de ser notada. Como explicar o ímpeto para a exposição do corpo (parcialmente ou em seu todo) e/ou do rosto de homens e mulheres pertencentes às mais variadas faixas etárias, línguas, nacionalidades e culturas? Sem contar o grande apelo de performances das chamadas “sexualidades desviantes” tais como homossexuais, bissexuais, travestis, *drags* e transexuais. Diante de uma plateia invisível¹¹ em sua maior parte, revelam-se sujeitos em interação cujas representações efêmeras não só rompem com a lógica indicial da imagem como aceleram o processo de virtualização já em curso.

Em “*Qu’est-ce qu’une Scène?*”, Denis Guénoun nos alerta para o fato de que, real ou imaginada, a plateia numa encenação teatral ocupa uma posição im-

10. Há uma vasta bibliografia sobre o assunto e não pretendo ater-me a este ponto neste artigo. Ver Lynn Hunt, *A invenção da pornografia*; Michel Foucault, *História da Sexualidade 1: A vontade de saber*; Ronald Weitzer (ed), *Sex for Sale*; Adriana Piscitelli, Maria Filomena Gregori & Sérgio Carrara, *Sexualidades e saberes: convenções e fronteiras*; Eliane Robert Moraes, *O efeito obsceno e Café filosófico: a pornografia*; Jorge Leite Junior, *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento*; Drucilla Cornell, *Feminism and pornography*; Susan Sontag, *The pornographic imagination*.

11. Mais adiante típico algumas das possíveis interações no CAM4. Na maior parte delas o exibidor não vê seus espectadores.

prescindível à própria existência da cena. Para além da mera observação de atos banais/reconhecidos, o teatro invoca a ideia de coletividade, de uma assembleia reunida com um propósito compartilhando algo. A expectativa do público frente a um palco vazio antes de um espetáculo seria semelhante à expectativa de acolhida do divino na arquitetura segundo Hegel.

Qui n'a pas senti cette puissance de théâtre, cette concentration de théâtre en puissance que représente la scène vide, avant toute entrée? C'est un des moments du plaisir de théâtre à son état le plus pur. En attente d'arrivée: mais déjà plaisir, se produisant comme plaisir de la vue du vide ouvert, qui patiente.

Porquoi? Pourquoi ce vide est-il une condition, inaugurale, de l'acte théâtral dans son exercice le plus dense? On est frappé par la proximité de cette question avec un développement de Hegel à propos de l'architecture. Dans son entreprise de singularisation des arts, Hegel comprend l'architecture comme initiée par une sorte de dégagement, par l'évidement d'un lieu autour duquel se produira la réunion commune. Quelle est la fonction de ce dégagement, dont l'architecture s'acquitte comme d'un préalable? De rendre possible l'accueil du dieu (Guénoun, 2010:14).

Da mesma maneira, as performances diante das *webcams* direcionam-se a uma coletividade amorfa, porém não menos influente.

As categorias de gênero e sexualidade dispostas no CAM₄, ao contrário do que ocorre em salas de bate-papo, estão longe de prescrever ou determinar os contatos entre os usuários cadastrados e visitantes anônimos (sem direito a participar do *chat* abaixo das janelas de exibição). A indefinição da *communitas* de Turner pode ser assistida sem o menor esforço. Na legenda optativa abaixo das transmissões é comum encontrar frases numa infinidade de idiomas que brincam com essas categorias estruturantes. Ex: Homens heteros beijam-se entre si (*Straight guys kiss each other*); Paizão quer ser dominado; Garotos heteros para o olhar gay (*Straight boys for the queer eye*); Casada procura diversão; Grávida quer brincar etc.

É visível em ambientes-telepresentes a instrumentalização do corpo como veículo simbólico primordial de manifestações não-verbais. A não obrigatoriedade da língua escrita que até há pouco dominava absoluta o ciberespaço, bem como o aspecto optativo da fala são marcas significativas de constituição deste meio liminóide, propiciando certa sensação de "liberdade" que favorece a experimentação de fantasias e a entrega nestas experiências semifurtivas e pouco sérias/comprometidas.

Claramente, como Dewey argumentou, a forma estética do teatro é inerente à própria vida sociocultural, mas o caráter reflexivo e terapêutico do teatro, cujas origens remontam à fase reparadora do drama social, precisa recorrer às fontes do poder frequentemente inibidas na vida do modo indicativo da sociedade. A criação de um espaço liminar separado, quase-sagrado, permite uma busca de tais fontes. *Uma fonte desse excessivo meta-poder é certamente o próprio corpo liberado e disciplinado, com seus múltiplos recursos não explorados de prazer, dor e expressão* (Turner, 2005: 184, grifos meus).

Perante um público desconhecido, exibidores e visitantes/navegadores provocam-se mutuamente de modo a estudar e a exercitar a potencialidade das

fronteiras dos corpos ali dispostos. Talvez esta atmosfera de provocação declarada, este jogo coletivamente pactuado a todo instante, possa fornecer boas pistas para discernirmos as práticas observadas nestes ambientes-telepresentes de condutas voyeuristas ou exibicionistas¹².

Ainda em 2010, recorde-me de que grande parte dos jovens *performers* norte-americanos rankeados na primeira página justificavam sua presença no portal com legendas como *bored* (entediado) ou outras que circundavam o tema da falta de interesse/falta do que fazer rotineiras, e associavam esta sensação à declaração do desempenho/representação de algum papel masculino em seus meios (*frat boy; jock; fit lad; muscle dude; lean stud*). Os pretextos, na verdade, serviam de convites indiretos para que os espectadores e/ou performers ficassem à vontade para interagir, desobrigando-os, porém, de atender a demandas/provocações que considerassem inconvenientes. Inúmeros perfis reforçavam a desejada moderação na participação com anúncios do tipo: não me deem ordens; não me digam o que fazer; mostro meu corpo apenas quando tenho vontade; não respondo a perfis sem foto; etc. Naquele ano, sobressaíam-se nas primeiras posições os rostos dos transmissores (embora as performances variassem no decorrer das interações e a exposição parcial ou total do corpo despontasse com frequência).

“Se estiver gostando do que vê, tips are appreciated!”¹³

Apontaria também um recorte que me permitiu considerar mudanças relevantes no campo nestes mais de dois anos de navegação – a monetização da “gratidão” do público com a instituição das “Gorjetas”¹⁴ (*tips*, em inglês).

As “Gorjetas” foram implementadas em caráter experimental a partir de setembro de 2010. Antes delas, alguns poucos exibidores (porém bem rankeados, no topo da página principal) já ofereciam “shows” privados em troca de remuneração. Esta se dava por meio de serviços internacionais de transferência financeira, na maioria deles o *Paypal*, ou numa categoria à parte do portal (assim como “Em Destaque”; “Feminino”) representada pelo símbolo de um cifrão (\$). Até a implementação geral das Gorjetas, infelizmente não havia explorado a página do cifrão, mas embora eu não possa determinar as principais diferenças entre esta categoria e o recurso das Gorjetas, facilmente constatei que estas últimas facilitaram este tipo de transação entre os participantes e as tornaram mais confiáveis por serem intermediadas pelo portal¹⁵.

À primeira vista pode parecer um tanto desconexo falar de dinheiro em meio a uma discussão no âmbito da fragmentação de identidades e do papel da performance no drama social. Contudo, nunca é demais ressaltar que a chamada “liberdade de expressão” do indivíduo abriga ações e movimentos ambivalentes. É complexa e sutil a linha que separa a experiência cotidiana – repetitiva e conformada à “tradição” – da “experiência formativa” (Turner), capaz de provocar uma reavaliação do passado estrutural frente ao presente estrutural. Além disto, em última instância, os processos performativos, embora não se tratem de fórmu-

12. Via de regra a literatura médica especializada define estas parafilias (voyeurismo e exibicionismo) como comportamentos que exigem, respectivamente, distanciamento/ocultação e choque/imposição do ato pelo praticante. Desta forma, voyeuristas e exibicionistas podem integrar ambientes-telepresentes sem que necessariamente as interações dos demais participantes sejam definidas como tais.

13. Tradução de “*tips are appreciated!*”: “gorjetas são bem-vindas!”

14. Reproduzo a mensagem do portal (aos cadastrados em língua portuguesa) sobre a implementação das Gorjetas: “Beta (versão) de Gorjetas no Cam4 - Nas câmaras participantes, verá um novo painel de gorjetas na janela da câmara. As gorjetas são uma nova característica da qual estamos a fazer um teste beta. Durante o teste beta, toda a gente pode comprar fichas e dar gorjetas aos performers com dinheiro real como meio de expressar a sua gratidão pela performance. Contudo, durante o período de teste beta, só um número seleto de performers poderá receber gorjetas. Uma vez que o sistema de gorjetas se torne estável, permitiremos a todos os performers da Cam4 aceitar gorjetas. Encorajamo-lo a comprar fichas, dar gorjetas aos seus performers favoritos e dar-nos feedback sobre esta nova característica. Por favor, faça-nos qualquer pergunta e diga-nos o que pensa. Envie o seu comentário por Correio Eletrónico para O Apoio ao Cliente. O Cam4, como sempre, irá permanecer gratuito. O Cam4 será sempre grátis para ver câmeras, para fazer chat, e para emitir a sua câmara. Não necessitará de comprar fichas ou aceitar gorjetas. Também haverá uma opção para doar as suas gorjetas a uma caridade à sua escolha. Claro que também poderá receber dinheiro pelas fichas que recebe. Pensamos que isto irá criar maneiras excitantes para as pessoas interagirem bem como encorajar mais pessoas a usar o Cam4. © copyright Surecom Corporation, NV, 2007-2010. Todos os direitos reservados.”

15. Antes das Gorjetas, alguns espectadores de diferentes países desaconselhavam este pagamento através de mensagens em tempo real nos *chats* de alguns exibidores, acusando-os de não terem cumprido com o previamente combinado.

las matemáticas exatas, tenderiam em seu estágio final à fase de *reintegração* ou de cisão, de acordo com o modelo de Turner.

Se a experiência estética e o impulso à comunicação dos indivíduos permeiam situações de fricção social, situações liminares e liminóides, eles colocam em jogo conflitos cujo resultado não resultará obrigatoriamente numa inovação na estrutura.

Neste sentido, caberia questionar a função dúbia do dinheiro em cada contexto aqui mencionado, podendo este surgir tanto para reafirmar relações sociais consolidadas, quanto para promover a emergência de novas posições, novos agentes.

No caso do portal CAM4, se antes da instituição do recurso das Gorjetas poucos exibidores exigiam recompensa financeira pela interação (pelo menos dentre os 36 rankeados em primeiro lugar na primeira página), após a disseminação deste recurso a exibição amadora “desinteressada” cedeu lugar a negociações mais diretas. No começo do campo, em 2010, exibidores satisfaziam (ou não) a determinadas demandas eventuais do público através de desafios. A maioria deles abrangia o aumento da audiência. Ex: No *chat* logo abaixo da janela de exibição, o público faz demandas variadas (mostrar rosto ou alguma determinada parte do corpo; permitir a transmissão do áudio da câmera para que a voz também seja ouvida; pedir para que o exibidor fique numa determinada posição ou use uma determinada roupa); em seguida, o exibidor promete cumprir uma certa proposta se atingir a marca de X *viewers* (consequentemente aumentando sua posição no ranqueamento da primeira página – da 17ª janela para a 5ª, dependendo da quantidade relativa de visitantes daquela categoria do portal naquele instante. Esta espécie de gincana não obrigatória estimulava a criação de estratégias variadas de sedução do olhar/conquista do público. Mediante estas estratégias, exibidores “comuns” de aparência física bastante variada promoviam desafios e propostas de interação múltiplas.

A propagação das Gorjetas, por sua vez, provocou uma padronização da exibição dos primeiros rankeados. Este recurso pode ou não ser habilitado pelos exibidores, e é bom frisar que nem todos os principais rankeados exigem determinada quantidade de Gorjetas para satisfazer/interagir com seu respectivo público. Existe todo tipo de combinações de exibições e de interações. Alguns exemplos: internautas que exibem a região da cintura (vestida ou não em roupas íntimas) e optam por interagir apenas com outros exibidores, não respondendo a qualquer diálogo/demanda de seu público no *chat* (interações câmera-câmera); internautas que mostram apenas o rosto e preferem se dedicar exclusivamente ao bate-papo em seu *chat* e no *chat* de outro exibidor (apenas assinantes podem abrir vários perfis ao mesmo tempo; interações câmera-*chat*); internautas que se mostram por inteiro e respondem à maioria dos diálogos/demandas (interações câmera-*chat*-câmera); internautas que optam por utilizar o áudio integrado à imagem para responder ao público de forma geral etc.

A partir destas combinações, as Gorjetas deram maior visibilidade aos exibidores nus e mais predispostos a atender às demandas específicas de seu respectivo

chat/público visitante. Estas demandas, embora já envolvessem vez por outra simulações e encenações de fetiches sexuais antes mesmo das Gorjetas, consolidaram estes fetiches como uma das principais moedas de troca dos exibidores rankeados no topo. Alguns destes fetiches: exibição do momento do gozo/ejaculação; utilização de brinquedos eróticos (*sex toys*); introdução de objetos na vagina ou ânus; exibição de determinada posição sexual com seu respectivo parceiro sexual.

Levando estas observações de campo em consideração, uma interrogação lógica seria: Estariam os ambientes-telepresentes “condenados” à prática do sexo virtual?

Não pretendo responder esta questão neste trabalho, mas suscitar algumas outras que auxiliem, dentre alguns pontos, na compreensão do uso do corpo como veículo não-verbal de expressão.

Assim como a festividade e a dança, ou até mesmo o cortejo e o ato sexual no interior da tessitura de um ritual tribal precisam ser compreendidos num contexto mais amplo de tradições e de relações sociais, suspeito que aspectos como a suspensão temporária de papéis, o anonimato/distanciamento geográfico e a inversão de gêneros forneçam material rico para pensarmos novas relações e representações simbólicas num ambiente-telepresente cujo público acionaria uma complexa *communitas* “virtual”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Yara Rondon Guasque. *Telepresença: interação e interface*. São Paulo: Educ/Fapesp, 2005.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Editora Nova Cultural (Os Pensadores), 1987.

_____. *Metafísica*. Ensaio introdutório, texto grego com tradução e comentários de G. Reale. Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Ed. Loyola, 2001.

BERGSON, Henry. “Matière et Memoire”. *Essai sur la relation du corps à l’esprit*. Paris, Flammarion, 2012 (1896).

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: Novaes, Aduino (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 31-63.

CLIFFORD, James & George E. Marcus, editors. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.

CORNELL, Drucilla (ed.) *Feminism and Pornography*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

- DAWSEY**, John C. Victor Turner e a antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*, São Paulo, 2005, nº13, pp. 163-176.
- DÍAZ BENÍTEZ**, María Elvira. Nas Redes do Sexo: Os bastidores do pornô brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- DELEUZE**, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- FOUCAULT**, Michel. História da Sexualidade I: A Vontade de Saber. Rio de Janeiro: Graal, 1993.
- GEERTZ**, Clifford. The interpretation of cultures. New York: Basic Books, 1973.
- GUÉNOUN**, Denis. Qu'est-ce qu'une Scène? In: Guénoun, Denis et al. *Philosophie de la Scène*. Besançon: Les Solitaires Intempestives Éditions, 2010, pp. 11-24.
- HUNT**, Lynn. (org.) A invenção da pornografia. Obscenidade e as origens da modernidade. 1500-1800. São Paulo, Hedra, 1999.
- KLEINSORGEN**, Helmut Paulus. A imagificação da vida cotidiana e o riso carnavalesco nos filmes pessoais. In: Peixoto, Clarice Ehlers (org.), *Antropologia & Imagem – Narrativas Diversas*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011, vol. 1, pp. 65-88.
- _____. Luz, Câmera, Ação! Os filmes de família sob os holofotes da fama. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, 2006, vol. 22, pp. 165-177.
- LEITE Jr.**, Jorge Das Maravilhas e Prodígios Sexuais – A Pornografia “Bizarra” como Entretenimento. São Paulo, Annablume/ Fapesp, 2006.
- MARCUS**, G. E., & **FISCHER**, M.M.J. Anthropology as cultural critique: An experimental moment in the human sciences. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- MAUSS**, Marcel. As técnicas do corpo. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 399-422.
- MORAES**, Eliane Robert. O efeito obsceno. *Cad. Pagu*, 2003, no.20, p.121-130.
- MORAES**, Eliane Robert . Café filosófico: a pornografia. Campinas: TV Cultura, [26.12.2008]. 1 DVD (55 min.)
- PISCITELLI**, Adriana; **GREGORI**, Maria Filomena; **CARRARA**, Sérgio (orgs). Sexualidade e saberes: convenções e fronteiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- PLATÃO**. *Timeu*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da UFPA, 1977.
- SCHECHNER**, Richard. Between Theater and Anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- SONTAG**, Susan. “The pornographic imagination” in: *Styles of Radical Will*, New York: Dell, 1970.

TURNER, Victor. "Liminal to Liminoid, in Play, Flow, Ritual: An Essay in Comparative Symbology". In: TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982.

_____. Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*, São Paulo, 2005, nº 13, pp. 177-185.

_____. *Dramas, Campos e Metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Niterói, RJ: Editora da UFF, 2008.

WEITZER, Ronald (ed.) *Sex for Sale: Prostitution, Pornography, and the Sex Industry*. New York: Routledge, 2010.

PARA CITAR ESSE ARTIGO

KLEINSORGEN, Helmut Paulus. Performance, liminaridade e communitas em ambientes-telepresentes. *Enfoques - Revista dos Alunos do PPGSA-UFRJ*, v.12(1), junho 2013. [on-line]. pp. 226- 243. Disponível em: http://issuu.com/revistaenfoquesufrj/docs/vol12_1, acesso em: dd/mm/aaaa.

Recebido em 14 de outubro de 2011.

Aprovado em 4 de janeiro de 2012.