

**ESCONDER E REVELAR:**  
**Comentários sobre Viewpoints, Teatro e Striptease**  
**RIDE AND REVEAL:**  
**Coments about Viewpoint, Theatre and Striptease**

Luana Maftoum Proença<sup>1</sup>

Resumo

É no espaço entre os corpos que se desenha as linhas, os vetores de tensão que suspendem no ar a relação entre estes corpos. Assim como o autor também o faz com as palavras do texto e com quem as lê: uma a uma as peças da obra vão sendo reveladas, sempre mostrando e sempre escondendo algo para manter o interesse do público. É um *striptease* de tensões, de revelações. O presente artigo propõe comentar proximidades entre aspectos do *striptease* com o teatro apoiando-se em escritos da diretora estadunidense Anne Bogart. Entender essa estrutura erótica nas relações cênicas pode potencializar o ato e a experiência teatral que acontecem entre palco e plateia. Desta forma, este estudo comparativo parte dos nove *Viewpoints* de tempo e espaço propostos por Bogart e curiosidades quanto ao *striptease*.

Palavras-chave: *Striptease*, *Viewpoints*, Teatro.

Resumen

Es en el espacio entre los cuerpos que se dibujan las líneas, los vectores de tensión que suspenden en el aire la relación entre estos cuerpos. Como el autor también lo hace con las palabras del texto y de quienes lo leen: una a una las piezas de la obra van siendo reveladas, siempre mostrando y siempre escondiendo algo para mantener el interés del público. Se trata de un *striptease* de tensión, de revelaciones. Este artículo tiene como objetivo hacer un comentario sobre las proximidades entre los aspectos del *striptease* y el teatro confiando en los escritos de la directora norte-americana Anne Bogart. Entender esta estructura erótica en las relaciones escénicas puede potenciar el acto y la experiencia teatral que se da entre el escenario y la audiencia. Por lo tanto, este estudio comparativo se basa en los nueve *Viewpoints* del tiempo y del espacio propuestos por Bogart y en curiosidades sobre el *striptease*.

Palabras-clave: *Striptease*, *Viewpoints*, Teatro.

Abstract

Is the space between the bodies that draws the lines, the tensions vectors that suspend in the air the relationship between these bodies. As the author also makes with the words of the text and those who read them: one by one the pieces of his work are being revealed, showing always and always

---

<sup>1</sup> Professora substituta de Interpretação e Direção no Curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília/DF. Sócia Fundadora e Professora cursos de teatro da No Ato Produções, Brasília/DF. Mestre em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia/MG.

hiding something to maintain the public's interest. It is a striptease of tensions, of revelations. This article aims to comment proximities between aspects of striptease with theater relying on writings of the American director Anne Bogart. Understanding this erotic structure in the performing relationships may potentiate the theatrical act and experience that happens between stage and audience. Thus, this comparative study is based on the nine Viewpoints of time and space proposed by Bogart and curiosities about the the striptease.

Keywords: Striptease, Viewpoints, Theater.

A diretora estadunidense Anne Bogart, em alguns de seus textos, trata as relações cênicas entre ator e ator, ator e diretor, ator e platéia, equipe e ator, equipe e trabalho, etc., como relações eróticas. Fala da força de atração. “Erotismo é excitação, excitação dos sentidos, provocada por estímulos humanos sexuais.” (BOGART, 2011, p.72). Entrando no campo da física, podemos tocar na ideia dos vetores de força que partem de um copo a outro. Isso designa em cena um tipo de qualidade espacial: a relação espacial (um *viewpoint*). E nestas idas e vindas entre campos teóricos, num eterno retorno *nitzcheano*, novamente encontramos a palavra: relação.

A relação se dá no meio, no “entre corpos” no espaço. E assim pisando no território da Física (que é cotidiano e vivo), Bogart aponta a relação de atração e repulsão entre corpos para o relacionamento que se dá no ato teatral. Aponta para o erotismo como esta atração, metaforicamente como um relacionamento apaixonado, que se dá em cena. (BOGART, 2011, p.67). “Um grande ator, assim como uma grande artista do *striptease*, esconde mais do que aquilo que revela.” (BOGART, 2011, p.73).

O *striptease* pode ser considerado uma performance em que a pessoa que a executa se despe enquanto outra assiste. A própria palavra traz uma conotação de atração, no inglês *strip* significa tirar, despir e *tease* provocar. Desta forma, o *striptease* não é apenas o ato de tirar a roupa, mas está imbuído de uma maneira provocante de tira-la. O esconder e revelar são os recursos da provocação, da sustentação da linha de tensão que liga quem pratica e quem assiste.

O ator também mantém uma relação de atração com a plateia. Até mesmo uma relação de erotismo, ao pensar que o ator vai desnudando uma verdade, uma história, um personagem e por vezes a si mesmo diante do público. Existe a provocação, ao menos, deveria/poderia existir. “Apesar de o papel da atração e do erotismo no teatro raramente ser discutido, ambos são ingredientes vitais ao ato criativo e à dinâmica entre público e atores.” (BOGART, 2011, p. 67). O que atrai é também o que aproxima, evidente força que o teatro pode aplicar ao público e ao ator. O encenador e dramaturgo alemão Bertold Brecht procurou quebrar e aproveitar com o distanciamento, oposto à aproximação, em seu teatro épico. Aproveitar também, porque é vital para

qualquer forma de teatro manter a linha de tensão, de interesse. Esta linha é uma ligação atraente e atrativa tanto ao já conhecido quanto ao desconhecido, ao que está escondido. É a maneira como tudo isso se revela que constrói e mantém a tensão.

Anne Bogart e Tina Landau organizaram para o teatro os chamados *Viewpoints* (Pontos de Vista), “uma filosofia traduzida para uma técnica para (1) treinar performers<sup>2</sup>; (2) construir o conjunto; (3) criar movimento para o palco”<sup>3</sup> (BORGART e LANDAU, 2005, p. 07 – tradução nossa). São ao todo listados nove *viewpoints* de Tempo (Tempo/Velocidade, Resposta Sinestésica, Duração e Repetição) e Espaço (Arquituta, Relação Espacial, Topografia, Forma e Gesto).

É também Bogart quem faz a analogia provocadora ntre ator e a dançarina de *striptease*. E por esta observação conectei algumas questões entre os *Viewpoints* e “pontos de vista” sobre *striptease*. Foi em um chá de *lingerie* de uma amiga em 2010 que tive o primeiro contato com as “regras” do *striptease* em uma aula organizada para nos entreter quanto ao assunto. Desde então, a ponte com o ato teatral se fez perceptível para mim e eu também passei a ministrar aulas de *striptease* para eventos de encontro de mulheres, ao mesmo tempo que abordo pontos do *striptease* em aulas de teatro.

Estes pontos de vista estão vinculados às “regras” que me foram apresentadas em 2010. São parte do jogo que se pretende estabelecer na provocação da performance. Mas também são “regras” provocativas para quem as escuta. Pensar a provocação com provocações.

#### Regra 1: **Tudo que esfrega é bom!**

Relembrando os videoclipes, principalmente os dos anos 90, da cantora pop estadunidense Madonna, é possível entender perfeitamente esta questão. Ela se “esfrega” nas pessoas, paredes, móveis, objetos, nela mesma (partes em outras partes). Testando a regra, pode-se perceber, por exemplo, que é muito difícil se concentrar no que é dito por uma pessoa que está se esfregando, deslizando os dedos pelo pescoço, as mãos pelos próprios braços, a perna na cadeira...

Já nesta regra é possível reconhecer o *Viewpoint* de Arquitetura. A iluminação, que faz parte da arquitetura espacial, é evidência mais clara da relação entre a força do esconder e revelar. O escuro é um provocador nato. Pensar o que fica e como fica às claras ou em penumbra, cor ou na

---

<sup>2</sup> Em inglês a palavra *performer* é usada também para denominar o ator. Mantenho o termo *performer* quando traduzo os textos por sua abrangência de significados.

<sup>3</sup> Original em ingles: *Viewpoints* is a philosophy translated into a technique for (1) training performers; (2) building ensemble; and (3) creating movement for the stage.

total escuridão. Imaginem a última peça da *striper* sendo retirada e quando finalmente poderá se ver a nudez inicialmente prometida, um blackout acontece mantendo a certeza de que o jogo continua no escuro... em flashes de luz... em... enfim! A distância, a relação espacial do corpo e da luz... Perceber o onde estou e o que isso provoca. O que é visível ou invisível. Ver e não ver: esconder e revelar.

Pensando também, por exemplo, como a textura, formato e temperatura dos objetos, móveis e ambientes pode influenciar no gesto que a ação “esfregar” proporciona. A qualidade que caracteriza “ser bom” na sentença “tudo que esfrega é bom” trata de aproveitar o ambiente. Falo, por vezes, às alunas que é muito interessante pensar em fazer o *striptease* num lugar conhecido pelo(a) parceiro(a): um novo ponto de vista para aquele ambiente, inclusive para carregá-lo com mais uma memória. Uma ideia de explorar o conhecido de uma maneira desconhecida, com possibilidades, novas e renovadas. A cadeira da cozinha será a mesma depois que ela passou a ser a cadeira do *striptease*? Depois de erotizada?

Ao teatro se resguarda também o mesmo ponto de vista à ressignificação de objetos. Usar, por exemplo, um saco plástico de compras como nuvem em cena, permite que o público, ao olhar novamente um saco plástico em um supermercado, recorde, co-relacione e evoque q experiência que teve no teatro.

O mesmo acontece com o figurino que esconde o corpo a ser revelado. Sim, uma *lingerie* sexy é de grande valia para a provocação sexual. Mas também existe o poder do lugar comum, uma roupa cotidiana, que o outro possa vê-la todos os dias. Se o *striptease* é realizado a partir do que está presente no dia a dia, pode gerar a curiosidade para dias posteriores: “Será que hoje tem *striptease* também?” Afinal, aquela indumentária vai carregar a memória e o erotismo que já se apresentou. Um objeto transforma-se em algo a mais quando lhe damos outra importância. Ele se torna erotizado. Isso gera expectativa por meio da memória.

A reflexão quanto a figurino e arquitetura deu-se por conta de uma indicação específica e de extrema importância no *striptease*: a escolha da música. Que tipo de música devo usar para provocar? A resposta que me foi dada em 2010 foi...

**Regra 2: Use uma que esteja tocando nas rádios.**

Por quê? Porque o(a) parceiro(a) vai ouvi-la a todo o momento: no caminho do trabalho, na novela, no bar, na faculdade, na festa, ou seja: nos lugares comuns. Neste ponto de vista a música será um lugar comum, do cotidiano, trazendo todo momento lembranças do *striptease*.

São as resignificações que entram em prática. Trazer outro significado, perspectiva ao que já existe. Bogart comenta que o erotismo nas relações entre ator e público gera atração e reflete no seu desenrolar: “A atração do teatro é a promessa de uma proximidade com os atores em um lugar onde a imaginação corporal pode experimentar um relacionamento prolongado.” (BOGART, 2011, p.72). A autora fala da co-presença, o fato de se estar presente no mesmo e espaço e ao mesmo tempo vivenciando algo juntos. Uma presença preenchida por tensão entre os corpos. Mas essa idéia de “relacionamento prolongado” pode ser ampliada adicionando a analogia com a escolha de uma música que esteja tocando nas rádios. A utilização em cena (e no *striptease*) de elementos do cotidiano, pode estimular a revisitação da experiência teatral vivida em um status de memória. Continua existindo, modificada por novo tempo e espaço, mas ainda assim é provocativa porque os elementos possuem novos significados.

Pode-se lançar outro ponto de vista quanto ao próprio ato do *striptease*. A “regra” que mais me surpreendeu em 2010, e que sempre surpreende minhas alunas, vem da pergunta: Qual é a primeira peça de roupa que você tira? Não, não é esta que você pensou.

### **Regra 3: A primeira peça de roupa a tirar é a calcinha.**

“Como assim?” – eu me perguntei – “A calcinha não deveria ser a última?”. Seria como contar o final do filme ou da peça já no início...

Mas, por vezes isto acontece e não elimina a tensão, pelo contrário, é um recurso que, sabendo usa-lo, só faz alimentar esta tensão. Novamente entramos no quesito: como acontece. No filme “Lisbela e o Prisioneiro” do diretor Guel Arraes baseado na obra teatral de Osvan Lins, a personagem da atriz Débora Falabella é Lisbela. Em uma das primeiras cenas, a menina, que é fanática por cinema, vai assistir a um filme com o namorado Douglas, interpretado por Bruno Garcia. Ele pergunta sobre o que é o filme e ela conta o filme inteiro. Então Douglas quer saber se ela já assistiu o e Lisbela responde: “A graça não é saber o que vai acontecer, é saber como acontece e quando acontece”. (LISBELA..., 2003, cap. 1)

No musical “Moulin Rouge” dirigido por Baz Luhrmann, uma das primeiras falas do filme é dita pelo personagem Christian (Ewan McGregor): “A mulher que eu amo está morta” (MOULIN...,

2001, cap. 1). E assistimos o filme inteiro, torcemos pelo amor dos personagens principais, vemos como tudo se desenrola e somos arrebatados (ou não) quando vemos a pobre Satine (Nicole Kidman) morrer. Um outro exemplo, uma das maiores bilheterias do cinema: quem não sabia que o Titanic iria afundar? Sabemos deste o início o que vai acontecer, mas o filme se apoia, assim como diz Lisbela, no quando e como vai acontecer.

No teatro da Grécia Clássica, os mitos que davam base à tragédia eram bem conhecidos pelos gregos, assim, as histórias não eram nenhuma novidade. O que o autor explorava, entre outros elementos, era justamente quando a história se situava no mito, onde e como ele desenvolveria a situação.

Eis a calcinha dos fatos. A resposta da manipulação da tensão e atenção. Ao tirar primeiro a calcinha, o jogo do esconder e revelar pode ficar mais interessante, justamente porque o ponto final estaria revelado, mas o restante da roupa ainda o esconde. Assim, a coreografia do *striptease* (que não precisa ser dançada), gira em torno do revelar e não revelar, da provocação.

No Teatro, a maneira como começa um espetáculo está relacionada com a qualidade da jornada. Os primeiros momentos me arrebatam? E como fazem isso? Como público, eu geralmente sinto a promessa de uma experiência teatral notável logo nos primeiros instantes? Como começa isso? Que expectativas são geradas de início? E, na sequência, elas se cumprem ou não? Os melhores começos parecem ao mesmo tempo surpreendentes e inevitáveis. (BOGART, 2011, p.70. Grifos nossos.)

Nesta perspectiva: há algo mais inevitável no *striptease* do que tirar a calcinha? Ou mais surpreendente do que tira-la no início? Bom, talvez haja algo mais surpreendente, todavia, ainda é surpreendente e promissoriamente arrebatador como início. É uma promessa em vias de ser cumprida.

Os *viewpoints* de Tempo (velocidades) e Duração (por quanto tempo se mantém um movimento, gesto, força ou ação) também são recursos para a manutenção da tensão. “Atenção significa tensão – uma tensão entre um objeto e um observador ou tensão entre pessoas. É um modo de escutar. Atenção é uma tensão sobre tempo.” (Bogart, 2009, p.31). A velocidade como tudo de revela, por quanto tempo se fixa em uma peça de roupa, por quanto tempo e a que velocidade se esfrega... são questões básicas a se pensar ao conceber a coreografia (lembrando ainda a origem dos *viewpoints* na dança).

O como se faz vai atingir os gestos e formas que o corpo vai adquirir. Na perspectiva do ator as formas, que segundo Landau e Borgart podem ser retas, curvas ou mistas (retas e curvas),

ganham numa primeira conotação relacionada à estética. Como a forma adquirida pelo corpo é vista. Mas se pensarmos a partir do *striptease* a forma é também uma forma de provocação. Assim, o ator pode ser um provocador tão somente pela forma corporal que se expõe em cena, relacionada ainda à duração que a mantém ou a repete.

Repetição (que também é um *viewpoint*) pode ser vista no *striptease* como uma revisitação a um momento, movimento, velocidade ou local. Revisitar como visitar novamente, e “novamente” tem dentro de si a significação do novo, da novidade. Nunca da mesma maneira, mas com referencial, memória, contexto. O movimento repetitivo em sequencia pode gerar um quê de abuso, de fricção, de desejo exacerbado... Em cena? Também não seria? Como aproveitar? Usar? Dispensar?

O gesto vai brincar (que também pode ser um verbo que traduz em alguns contextos a palavra *tease*) com as velocidades, durações formas, arquiteturas em torno do esfregar, do tirar e do elemento surpresa. Surpresa é justamente a relação dos fatores onde, como e quando. E o gesto é o movimento que leva e eleva direcionando o olhar ao que se deseja. Desejo... Bogart e Landau vão dividir o gesto em comportamental e expressivo. O *striptease* vai abusar do comportamental, principalmente do comum como provocação (o que acontece com arquitetura e figurino), mas também pode perpassar pelo gesto expressivo, dependendo, evidentemente, da intenção desejada...

A topografia (o desenho que se traça no espaço a partir do deslocamento numa visão tridimensional) também vai trabalhar esta dinâmica coreográfica e desenhar o *viewpoint* de relações espaciais. A distância pode ser vista de duas maneiras: entre os corpos de quem executa o *striptease* e de quem o assiste, ou entre as partes do corpo: proximidade da mão até os seios, a boca, etc. As mudanças da relação espacial servem para fortalecer a provocação: chegar bem perto para depois recuar, ou seja, estar ao alcance das mãos e não alcançar, avançar e recuar. Pensar a relação espacial como forma de manter a tensão e não apenas uma escolha estética (que tem sua força) é dar ao ator uma força a mais no palco e outra perspectiva sob a relação com o público: “Essa capacidade de estimular o público a desejar, a experimentar o desejo mais do que saciá-lo, faz parte da arte do ator. Sempre achei que os melhores atores possuem um segredo que eles sentem prazer em não revelar.” (BOGART, 2011, p. 74). Este prazer em não revelar, mesmo relevando, é essencial também no *striptease*. É o prazer em executar a ação que amplia o prazer em assistir e a provocação. A própria ação de esfregar em uma velocidade lenta traz uma conotação prazerosa quanto ao tato, à pele, àquele corpo que desliza e pressiona ao mesmo tempo.

Pensar a relação espacial também é se perguntar: “‘Eu atuo para quem?’ [...] PARA OS DEUSES [...] PARA A REALEZA [...] PARA A PLATEIA [...] PARA OUTROS ATORES [...] PARA O NADA” (BOGART e LANDAU, 2005, p.93). Esta escolha altera o tipo de finalidade que a relação espacial vai obter. A de se pensar a provável diferença em realizar um *striptease* em um palco num bar ou entre as quatro paredes de uma casa, para desconhecidos ou para um conhecido. Da mesma forma o ator que desnuda uma história. Para quem? A quem? Estabelecendo-se os "comos" da relação, o que será escondido ou revelado, e a que maneira diante de certos observadores.

E neste ponto também podemos introduzir o *viewpoint* de Resposta Sinestésica. Porque, por mais ensaiado que a performance possa ser, é naquele momento, na presença de quem observa e executa que se dá a erotização e excitação, tanto em teatro quanto no *striptease*. É uma troca, pois o olhar entre as duas partes, a presença, constrói a tensão entre dois pontos. “A física quântica nos ensina que o ato de observação altera a coisa observada. Observar é perturbar. “Observar” não é verbo passivo.” (BOGART, 2011, p. 77). Assim, a reação, a resposta sinestésica de quem observa, afeta quem performa que também responde sinestesicamente em um ciclo de excitação, de energia e interesse.

Ao falar do quesito atitude em “Seis coisas que sei sobre treinamento de ator”, Bogart vai relacionar o espaço, a resposta, e o tempo, numa citação que, se não se soubesse direcionar-se ao teatro, poderia, por outro ponto de vista, ser lida quanto ao *striptease*:

Uma atitude é uma energia direcionada ao exterior. Se me sinto atraída por alguém, minha energia direcionada ao exterior é bastante específica e minhas respostas flutuam de acordo com a maneira que esta pessoa se relaciona comigo. [...] Quando o interesse acaba, a atitude muda. Em qualquer ocasião, minha atitude revela intenção e finalidade. (BOGART, 2009, p.30)

Pensando a relação e tensão estabelecida entre público e ator, o que revela (*strip*) e como revela (*tease*), Bogart também vai comentar os conceitos de controle físico e expansão das emoções como uma combinação poderosa e sábia atingida pela maturidade do artista. (BOGART, 2009, p.34). A dançarina de *striptease* olha sem receio para a tensão, pois ela a quer, ela a concentra e dispersa com ciência do que faz. Ela tem noção de seu poder. É a concentração e contenção da energia e como esta se libera, sob a resistência que o ator impele que se estabelece a tensão erótica e a excitação de ambas as partes conectadas também no ato teatral.

O teatro é em sua grande parte um ato de desaparecimento e criação. Algo se torna invisível para que outro algo apareça. Sempre se esconde para revelar. O ator japonês Yoshi Oida traz pontualmente esta perspectiva em sua obra “O Ator Invisível” quando comenta que a técnica



precisa desaparecer diante dos olhos do público para que possa acontecer a troca efêmera e potente entre palco e platéia. Oida exemplifica e se coloca na escolha por aquele artista que esconde a si para revelar algo a mais:

No teatro *kabuki*, há um gesto que indica “olhar para a lua”, quando o ator aponta o dedo indicador para o céu. Certa vez, um ator, que era muito talentoso, interpretou tal gesto com graça e elegância. O público pensou: “Oh, ele fez um belo movimento!”Apreciaram a beleza de sua interpretação e a exibição de seu virtuosismo técnico. Um outro ator fez o mesmo gesto; apontou para a lua. O público não percebeu que ele tinha ou não realizado um movimento elegante; simplesmente viu a lua. Eu prefiro este tipo de ator: o que mostra a lua ao público. (OIDA, 2007, p. 21. grifos do autor.)

Desta forma, a técnica também faz parte deste *striptease*. Ela é o caminho, é o esfregar, a escolha por tirar a calcinha primeiro ou por último, o uso da arquitetura, do gesto, da forma e suas velocidades. Mas assim como tais escolhas se dão em um controle, em uma contenção para esconder e revelar elementos, o artista, como uma boa dançarina de *striptease*, também esconde a técnica para revelar... a lua.

E entre estes comentários fica a perspectiva do artista cênico (incluindo diretores e enenadores) como alguém que todo momento pratica o *tease* (que para o âmbito da Publicidade, também é um tipo de clipe que provoca o público quanto ao que ainda será exposto).

Pensar o que fazemos em cena como uma arte erotizada repleta de provocação entre o que se esconde e se revela, nos “ondes”, “comos” e “quandos”, é reconhecer e primar pela existência de um desejo, algo desejado entre nós no palco, entre os que estão na plateia e entre ambos que precisa acontecer entre nós. Um ponto de vista sobre ser constantemente e invisivelmente provocador.

## Referências

BOGART, Anne. **A Preparação do Diretor**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores. Tradução de Carolina Paganine. **Revista Urdimento**, UDESC, nº 12, março de 2009.

BOGART, Anne e LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition**. Nova Iorque, NY-EUA: Theatre Communications Group, 2010.

LISBELA E O PRISIONEIRO. Direção: Guel Arraes. [S.I.]: Twentieth Century Fox, 2003. 1 DVD (107 min).

MOULIN ROUGE. Direção: Baz Luhrmann. [S.I.]: Twentieth Century Fox, 2001. 1 DVD (127 min).

OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo-SP: Via Lettera, 2007.

Recebido em 07/08/2014,  
Aprovado em 08/10/2014  
Publicado em 13/01/2015

letração  
non baixo  
do plano / posição

