

O STRIP TEASE COMO DISPOSITIVO DE CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA NO NÚMERO BURLESCO “COMO FAZER UMA MULHER COM QUALQUER CLICHÊ QUE VOCÊ TIVER EM CASA”

Marina dos Santos Ferverza (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS)¹

RESUMO

Que camadas de sentido são expostas/escondidas através da ação de despir/vestir? O presente trabalho busca analisar a concepção e as apresentações do número burlesco “*Como fazer uma mulher com qualquer clichê que você tiver em casa*”, de minha autoria, a partir da ideia de *striptease* como dispositivo de criação dramaturgic pela própria performer e as recepções daí decorrentes.

PALAVRAS-CHAVE

Burlesco; Dramaturgia; Processo Criativo; Recepção; *Striptease*.

RESUMEN

¿Qué capas de significado se exponen/ocultan a través de la acción de desnudarse/vestirse? Este trabajo pretende analizar la concepción y las actuaciones del acto burlesco “*Cómo hacer una mujer de cualquier cliché que tengas en casa*”, por mí, a partir de la idea del strip tease como dispositivo de creación dramaturgic por parte de la propia intérprete y las recepciones que se derivan del mismo.

PALABRAS CLAVE

Burlesque; Dramaturgia; Proceso creativo; Recepción; *Striptease*.

Uma mulher com um vestido branco à la Bauhaus e uma peruca prateada que cobre seu rosto tenta dançar ballet ao som da Valsa das Flores de Tchaikovsky. No processo, remove sua peruca prateada e revela seu rosto e outra peruca amarelo-ovo. Sobre seu rosto, uma maquiagem inspirada em uma boneca inflável: a boca vermelha com glitter e os olhos excessivamente pintados com sombra azul cintilante. Em seu corpo, um sutiã pontudo, preto e prateado repleto de olhos de bonecas; uma calcinha preta cuja frente estampa a frase “Aceitamos todos os cartões” e o verso “Deslize para

¹ Bacharela em Teatro com ênfase em interpretação teatral. Mestranda em Ciências Teatrais na Ruhr-Universität Bochum, Alemanha. Atriz e performer.

baixo”. Uma cinta modeladora recoberta por pedaços de fita adesiva branca e vermelha estampa o dizer “Cuidado Frágil”. Ela dança agora ao som de uma versão em saxofone da canção “Garota de Ipanema” tocada por Kenny G. Aos poucos ela vai despindo essas peças de roupa, revelando um corpo não-magro de uma mulher adulta com estrias e pelos. Ao tirar a calcinha preta, algumas balas de coração que ali estavam escondidas caem no chão, e ela os distribui para os espectadores. O saxofone vai dando lugar a um ritmo “bate-estaca” em que vemos um par de pasties cor-de-rosa e uma calcinha felpuda também cor-de-rosa. Ela gira os pasties exaustivamente, dança, manda beijos e acena para um espectador. A música termina e ela agradece.

Este texto é parte de uma pesquisa em processo iniciada no intervalo entre a conclusão de minha Graduação em teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e o Mestrado que se inicia num futuro próximo. Atuo como pesquisadora voluntária no grupo de pesquisa *Brinquedos, duplos e outros corpos: Estética, erótica e política*, coordenado pelo Prof. Dr. Henrique Saidel (UFRGS), onde comecei a desenvolver estas reflexões.

Acredito que seja importante situar o espectador ou espectadora deste texto em relação ao que quero dizer quando falo em burlesco. Me sinto contemplada pelo estudo da performer e pesquisadora Giorgia Conceição/ Miss G, que no texto *Qual o lugar do burlesco no Brasil?* nos apresenta com uma das possíveis apresentações do que seria este fenômeno artístico:

Meu foco de maior interesse é o burlesco contemporâneo no Brasil (performances majoritariamente feitas por mulheres, em cabarés, *clubs*, eventos alternativos, ou eventualmente em teatros e galerias de arte). Um burlesco decolonial, antropofágico e carnavalizado, político e questionador de identidades, e que utiliza a *burla* como estratégia e política de criação (CONCEIÇÃO, 2018, p. 1)

O processo de criação deste número iniciou em agosto de 2018 na disciplina Laboratório de Criação Cênica, ministrado pelo Prof. Dr. Henrique Saidel. Fomos apresentados ao universo do burlesco através de vídeos e registros fotográficos de números de artistas brasileiras e estrangeiras, além das leituras propostas pelo professor. Senti uma mistura de fascinação e medo. Toda a suntuosidade, a beleza, os corpos — mais diversos do que os vistos em geral no teatro tradicional — me deixou extremamente empolgada. No entanto, uma série de perguntas me passava pela cabeça. No texto escrito por mim e por Henrique Saidel para a revista *Performatus*, onde refletimos sobre nosso processo de criação do espetáculo burlesco *O Mundo Inflável de Henrique*, compartilho algumas delas:

Giorgia Conceição propõe: “O corpo burla suas significações. É o corpo que burla de si. Burla-se com o corpo. O corpo devora alteridades, deglute o outro, vence num instante a fixidez das formas e identidades.” (2013, p. 100) Penso em como criar um burlesco que seja capaz de, a partir da exacerbação dos estereótipos de gênero, explodir, ainda que momentaneamente, essa caixa de regras? Que seja capaz de burlar esse corpo e essa identidade? Que possa entender o erótico como uma potência de transformação política, de reformulação do olhar? (CONCEIÇÃO *apud* SAIDEL; FERVENZA, 2020, p. 5)

Ao iniciarmos os exercícios práticos da disciplina citada anteriormente, o professor nos convidou a preparar uma espécie de proto-número em que realizássemos o *striptease* individual de um personagem que já tínhamos em nosso repertório de trabalhos. Não era necessário que houvesse nudez, o importante era que experimentássemos despir uma peça de roupa. Além disso, tínhamos que escolher duas músicas para acompanhar o número, cuja estrutura devia ser a seguinte: deveríamos entrar pela porta da sala no início da primeira música, remover a peça de roupa e sair pela porta ao fim da música. Após essa primeira experimentação, deveríamos repetir a mesma sequência novamente com a segunda música, permitindo que as duas sonoridades afetassem a maneira de entrar, tirar a roupa e sair. Naquele momento, percebemos essa nuance na retirada da roupa e sua relação com a música, tentando entender o que mudava de uma versão para a outra. Escolhi o personagem Agenor, que interpreto no espetáculo *90 Ceias* (2017), dirigido por Vitória Tilton. Agenor é uma figura que remete ao inconveniente “Tio do pavê”, um clichê das festas de família brasileiras que esbanja uma sensualidade brega. A canção escolhida foi “Você me vira a cabeça” de Alcione. Como figurino, escolhi um suspensório vermelho com bolinhas brancas e uma calça social, além de uma regata azul onde estava escrito “Projeto Sesc Verão”. Já nesse exercício escondi alguns doces dentro de minhas roupas e ao me despir eles caíam no chão e permaneciam ali para que os colegas pegassem: um fragmento do número que permanece na memória de quem assiste após ele já ter terminado. A ideia dos doces escondidos dentro da roupa permaneceu em minha cabeça e entrou como parte do número final da disciplina, sobre o qual me debruço neste artigo.

Em um segundo momento, realizamos um segundo exercício prático inspirado no espetáculo *Burlescas* (2009) da Companhia Silenciosa. Em pequenos grupos, os alunos tinham que contar uma história da dramaturgia clássica sem palavras, em poucos minutos, através da manipulação de brinquedos que o Professor Henrique tinha trazido de sua coleção. Em sua sacola haviam brinquedos infláveis, pelúcias, antiguidades, linhas e agulhas de costura, réplicas de partes do corpo em plástico, entre outros. Optamos por trabalhar com *Hamlet (1611)*, de William Shakespeare, somente a partir de brinquedos infláveis. Hamlet era representado por um jacaré e os outros personagens por animais, boias, etc. A intenção era tornar nítida uma narrativa já conhecida de nossos colegas, agora de maneira não-verbal, permitindo que os brinquedos atuassem no lugar dos atores/ manipuladores.

Por fim, realizamos um terceiro exercício, também a partir dos brinquedos, porém agora de maneira individual. Deveríamos partir também dos brinquedos. Reuni uma máscara de tigre, um tigre de pelúcia e algumas agulhas do conjunto de costura presente na sacola de brinquedos. Enquanto o pequeno tigre de pelúcia realizava uma partitura automática em que rugia e rodopiava sobre seu eixo, eu vestia a máscara de tigre e inseria as agulhas uma a uma sobre a pele superficial de meus dedos, de forma a não me ferir. Por fim, com minhas agulhas/ garras de tigre, acariciava listras de tigresa na barriga: minhas estrias.

Na mesma disciplina desenvolvi como um dos trabalhos finais junto às colegas Ana Girardello, Bruna Ávila, Bruna Casali e Natasha Villar e aos colegas Bruno Busato, Ricardo Meine, Sandro Aliprandini e Philippe Coutinho a festa-performance Sex on the B!t. Nesse trabalho aproveitamos o espaço de festa que criamos no *Lugar*, um espaço artístico em Porto Alegre coordenado pelo Prof. Dr. João Carlos Machado (UFRGS), e realizamos uma performance a partir de alguns números coletivos e outros individuais, que envolviam textos de autoria do grupo, mas também da cantora Letrux e do escritor Francisco Mallmann, além de coreografias e jogos com o público.

O *Lugar* é uma sala ampla no subsolo de um prédio comercial onde já se realizaram exposições e apresentações artísticas de teatro e performance. O local é utilizado para além dos eventos abertos ao público também como atelier e espaço de ensaio, então tivemos a tarefa de transformá-lo em um ambiente festivo. Comercializamos algumas cervejas para custear os gastos do trabalho, Bruna Casali planejou uma iluminação adaptada para o espaço, também convidamos o público a conviver no espaço antes e depois da apresentação começar, bebendo, conversando, ouvindo música.

Dessa maneira, entendemos na prática como se constrói o ambiente do cabaré, o ambiente onde o burlesco pode acontecer. Não temos como controlar as ações do público, que tem a possibilidade de se mover pelo espaço, conversar com os performers, e não possui a postura de público do teatro tradicional. Com certeza a experiência de realizar esse trabalho foi extremamente importante para experimentar ainda mais a linguagem do cabaré e do burlesco coletivamente e sobretudo para entender a importância do contexto de apresentação para essas linguagens.

No final do semestre, próximo da estreia dos trabalhos finais, pudemos contar com a riquíssima presença de Miss G/ Giorgia Conceição que veio para o Evento de Extensão organizado pelo Professor Henrique. Miss G/ Giorgia Conceição é uma artista burlesca da cidade de Curitiba - Paraná. Considerada uma das pioneiras do movimento New Burlesque no Brasil, Giorgia é juntamente com D Fenix/ Marco Chavarri, uma das criadoras do Festival Yes, nós temos Burlesco! na cidade do Rio de Janeiro. Além disso, é autora da dissertação de mestrado *A Burla do Corpo: Estratégias e Políticas de Criação* (2013), com orientação da Prof.^a Dra. Cássia Lopes, uma das primeiras pesquisas acadêmicas realizadas no Brasil sobre burlesco.

Nesse evento de extensão, Miss G participou de uma mesa-redonda com Diovana Gheller e Carolina Disegna, proprietárias do Bar Von Teese e agitadoras culturais na cidade de Porto Alegre. Nessa mesa foram discutidas as trajetórias das participantes, bem como a cena de burlesco em Porto Alegre, bastante impulsionada pela presença do Bar Von Teese, onde são realizados saraus, shows e apresentações burlescas diversas. Além da mesa-redonda, Miss G realizou um workshop com algumas técnicas básicas do burlesco e do *striptease* e visitou nossa turma, assistindo aos nossos trabalhos e comentando apontamentos.

Essas experiências foram um divisor de águas para a realização de meu número, pois a presença de Giorgia enriqueceu e trouxe mais refinamento teórico e prático para o

trabalho. Com ela aprendi algumas técnicas de *striptease* que somente tinha visto nos registros em vídeo de números burlescos, mas nunca tinha experimentado na prática, como o *nipple tassel twirling* (movimento de girar os *pasties*/ tapa mamilos) por exemplo. Além disso, através de sua dissertação tive acesso à sua pesquisa genealógica sobre as origens do burlesco e suas manifestações em diferentes culturas e tempos históricos. Equipada de todas as referências, técnicas e estímulos criativos, parti para a criação de meu número final para a disciplina, intitulado “Como criar uma mulher com qualquer clichê que você tiver em casa”.

As diferenças entre os espetáculos teatrais e as performances burlescas já se mostram na relação de cada uma delas com o título. De maneira geral, as pessoas que já assistiram ao número se referem a ele como “aquele do vestido de bambolê”. O burlesco opera com outros códigos em relação ao teatro tradicional. Entendo teatro tradicional como apresentações de um espetáculo construído com base em um texto dramático que ocorre dentro de um edifício teatral; o palco italiano separa os espectadores, que ficam no escuro, dos atores, iluminados pela luz cênica; no escuro, não é permitido se alimentar nem beber, tampouco conversar com o espectador ao lado; e, mais especificamente, não é permitido comentar a apresentação em voz alta.

Para os números burlescos geralmente apresentados nos contextos de bares, casas de shows e alguns poucos teatros, a lógica operante é totalmente contrária. Assim, o título dos números burlescos possui um papel diferente do que no teatro tradicional, no qual o nome de um espetáculo faz alusão a um conceito ou a uma ideia que norteia o espetáculo. Isso não significa que no burlesco isso também não ocorra, porém as dinâmicas de apresentação e circulação das formas ocorre de maneira distinta. Dificilmente alguém vai a uma peça de teatro cujo nome ou a sinopse desconhece. O contrário ocorre com os números burlescos, pois eles são mais um elemento de fruição para o espectador que frequenta um bar como o Von Teese ou um evento como o POA Burlesque Festival em Porto Alegre, por exemplo. Nesses locais, o que convida o espectador a assistir o espetáculo não é o nome do número, mas o próprio acontecimento cênico que irrompe em meio ao bar/ teatro/ casa de show, mesmo que previamente anunciado e divulgado.

Nesses locais o número burlesco é apenas mais um dos elementos com os quais o público mantém uma relação. O espectador pode assistir ao número, mas também dançar, virar as costas para o palco e aplaudir, gritar, vaiar, elogiar e comentar durante a apresentação. Essas dinâmicas revelam uma supressão do texto dramático e um desenvolvimento maior da relação espectador-performer e da importância dos elementos visuais nesse tipo de performance, que precisa ser capaz de prender a atenção do espectador, que tem a liberdade de se entregar aos diversos outros estímulos do local. Nesses números, se estabelece uma relação menos hierarquizada entre quem propõe a performance e quem desfruta dela, diluindo as fronteiras entre esses dois estados.

Assim sendo, foi um desafio pensar em um título que exprimisse um conceito para esse número nesse contexto em que tenho de me referenciar a ele de maneira formal. O nome “Como criar uma mulher com qualquer clichê que você tiver em casa”

revela um pouco do processo de criação do trabalho, que surgiu a partir de alguns clichês sobre a feminilidade. Iniciei o processo de criação de maneira inversa ao que geralmente realizo em meus trabalhos em teatro, nos quais primeiramente vão se definindo as ações da atuação e, posteriormente, os adereços, os figurinos, a trilha sonora, entre outros elementos que podemos chamar de “componentes áudio-palpável-visuais”. No caso dessa performance burlesca, comecei a partir dos materiais que eu tinha em casa para produzir meu figurino. Como se tratava de um trabalho universitário, não tinha condições de investir no serviço de figurinista, de maneira que me empenhei em criar todo o figurino de acordo com minhas habilidades e com os materiais disponíveis.

“Se vocês precisarem usar o tempo da aula para procurar materiais, figurinos, músicas, por favor, façam isso. Para este tipo de trabalho, esses aspectos são tão importantes quanto o ensaio das ações da performance em si”— seguindo essas orientações do Professor Henrique, fui à procura de meus materiais. Não me recordo exatamente por qual parte do figurino comecei. Lembro que me permiti caminhar por algumas lojas do Centro Histórico de Porto Alegre e adquirir alguns objetos curiosos: dois pacotes de olhos de bonecas; lantejoulas; purpurina vermelha; um par de tassels; uma peruca de carnaval prateada; um pacote de pedras decorativas de plástico em tons de rosa; um metro de entretela; uma calcinha preta com frente escrita em dourado “Aceito todos os cartões” e a parte de trás “Deslize para baixo”; uma calcinha fio dental rosa; 5 metros de elástico fino rosa; dois marabus rosa claro; dois tubos de cola multiuso; uma lata de spray dourado; um pote de tinta preta para tecido; e um pacote de balas em formato de coração sabor morango.

A partir destes objetos e materiais, fui entendendo quais conceitos e intenções eu tinha para aquele número. Naquele momento eu apenas sabia que queria realizar um *striptease* e o *tassel twirling*. Essas foram as ações mais recorrentes que eu tinha visto nos vídeos de referência que assistimos na disciplina. Destaco performances de Mat Fraser e de Miss G que foram essenciais para que eu pudesse elaborar o entendimento sobre *striptease* que desenvolvo neste artigo.

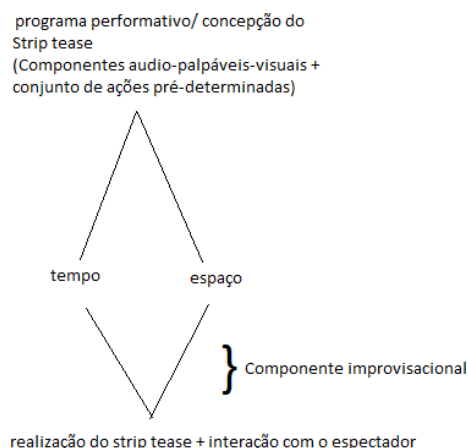
Mat Fraser é um ator e performer inglês, amplamente conhecido por sua participação no seriado estadunidense *American Horror Story* e por suas performances burlescas. Em um número, sem título encontrado, Mat Fraser realiza um *striptease* bastante padrão, com a exceção de que por cima de seus braços reais, ele veste braços de manequim, revelados durante o despir, e causando uma sensação de estranhamento no público. Mat Fraser possui uma deficiência nos braços e, ao friccionar seu corpo real com esse corpo artificial, ele provoca os espectadores e suas expectativas de sensualidade em cima de uma ideia de corpo padrão, sensual, desejável ou, em contraponto, de corpo risível, desprezado, excluído do desejo.

Além disso, destaco outras iniciativas e artistas que contribuem fortemente para essa pesquisa. Os artistas Jorge Alencar e Neto Machado, juntamente com o soteropolitano Grupo Dimenti realizaram o espetáculo e ação virtual *Strip Tempo*. Este trabalho revela, em formato de *striptease*, as trajetórias profissionais e pessoais de

artistas convidados pelo Grupo, resumindo a estética de seus trabalhos (ALENCAR, 2018). A artista e pesquisadora paraense Ana Carolina/ Anita Malcher também realizou uma pesquisa bastante extensa em sua dissertação *VRÁÁ! Um leque de possibilidades: O uso do leque de plumas no burlesco* (2021), contribuindo para o mapeamento destas manifestações e da preservação destas práticas no Brasil.

Por entender então que os contextos de apresentação do trabalho modificam sua recepção por alterarem a maneira como certos elementos se relacionam perante o público, tenho a intenção de revelar como essas mudanças se dão nas situações em que apresentei o número “Como fazer uma mulher com qualquer clichê que você tiver em casa”. Entendo esses aspectos como variáveis que qualificam o *striptease* preestabelecido e que, dentro de uma relação dinâmica entre essas variáveis, produzem diversas relações de recepção com os espectadores. A seguir explicarei do que se trata cada um deles e como se comportam. É importante salientar que essa divisão entre aspectos é apenas uma abstração a fim de facilitar o entendimento. Na prática, não é possível dissociar os aspectos uns dos outros, uma vez que eles operam em conjunto durante a performance.

Inicio então com o seguinte diagrama, que elaborei a fim de elucidar melhor meu entendimento do processo de criação e apresentação deste trabalho.



Vamos começar com o *striptease*. De acordo com a professora e pesquisadora Luana Proença,

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 tirá-la. O esconder e revelar são os recursos da provocação, da sustentação da linha de tensão que liga quem pratica e quem assiste (PROENÇA, 2015, p. 29)

Este texto, no qual Proença discute as relações entre viewpoints, teatro e *striptease*, se relaciona intensamente com as ideias propostas para este artigo. O *striptease* é uma maneira de revelar uma narrativa, uma ação ou uma proposta através das camadas de

sentido construídas através das camadas de roupa, ao mesmo tempo em que restringe seus limites, suas lacunas, seus mistérios através da manutenção dessas mesmas camadas, revelando pedaços de história no tempo certo de uma batida.

Neste trabalho entendo o *striptease* como um dispositivo de criação, um gatilho que não opera de maneira prescritiva, e sim de maneira sugestiva, permitindo frestas dentro do jogo preestabelecido. Convoco então a noção de programa performativo, elaborada pela professora, pesquisadora e performer Eleonora Fabião, que dialoga com a proposta deste texto.

Chamo as ações performativas programas, pois, neste momento, esta me parece a palavra mais apropriada para descrever um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada. Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo. (...) (FABIÃO, 2008, p. 237)

Neste caso o processo de criação do número de *striptease* se aproxima da ideia de programa performativo na medida em que existem um conjunto de ações previstas; porém, ao mesmo tempo se distancia quando permite que se ensaie, se improvise previamente a ação. Ainda assim, quando no momento da apresentação do número, não é possível dizer que todas as ações são pré-programadas. Por isso, a criação se aproxima ao mesmo tempo em que se distancia da noção proposta por Eleonora Fabião.

Entre as variáveis anteriormente nomeadas estão o tempo e o espaço de apresentação, que determinam de maneira significativa como os espectadores se relacionam com a obra. Estes dois elementos determinaram uma diferença de percepção do trabalho quando realizei o número em um teatro e em um bar. Me deterei primeiramente sobre o espaço. Quando falo de espaço, não me refiro somente às questões concretas, como por exemplo o tamanho do local disponível para a realização da performance, mas também às questões simbólicas envolvidas nos espaços. Entre elas, estão as relações entre centro/ periferia, o perfil de público e o acesso ao local. Ele é, portanto, determinante das dinâmicas de relação da obra com o espectador. No caso deste número, que foi apresentado num pequeno bar e num teatro com palco italiano, essa mudança de conformação espacial modificou radicalmente a experiência tanto de quem assiste quanto de quem performa, inclusive desafiando alguns conceitos iniciais propostos para o trabalho.

Se me apresento num teatro, tenho que levar em conta o tempo de deslocamento da coxia até o centro do palco onde inicia a música. Isso se diferencia da ação de se apresentar dentro do bar lotado (onde tenho que me deslocar por entre as pessoas em pé) e de se deslocar no bar em que as pessoas estão sentadas e há mais espaço de circulação. Quando me apresento no teatro, o público não consegue ver os detalhes do figurino que via no bar, onde estamos compartilhando o mesmo metro. Já no bar, a visão de cada espectador é diferente dependendo de onde está posicionado, de forma que a interação é mais direcionada aos espectadores mais próximos, que podem inclusive me ajudar a me

despir. No teatro tenho de dar conta de me relacionar com uma quantidade de pessoas que me enxerga de maneira mais uniforme devido à conformação espacial dos assentos, mas que eu não consigo enxergar com nitidez e nem me relacionar com mais proximidade.

Além do espaço, o tempo também é um determinante da trajetória e da evolução da apresentação. Existem diversas conformações do tempo. Temos o tempo da música, que nesse caso, determinou a duração do número. Temos o tempo de preenchimento dessa música, que possui pontos predeterminados para algumas ações, mas que entre elas as ações são livres para que haja espaço de interação com o público. Além disso, se estava num lugar menor, como no bar, tive que preencher este tempo interagindo com o público próximo, já que não havia uma grande possibilidade de deslocamento no pequeno espaço ao meu redor. Em contraponto, o espaço do teatro nos permite circular pelo palco com mais tranquilidade. Nele tive a oportunidade de me utilizar desse tempo de outras maneiras, explorando outras ações de interação com o público, como acenar, mandar um beijo, fazer um sinal de rugido, etc. Não podia preencher aquele tempo com as mesmas ações previamente realizadas no bar, então tive que improvisar. Esse último aspecto me leva ao meu próximo ponto de interesse.

Se temos uma espécie de programa performativo, em que um conjunto de ações já está predeterminado, temos também um espaço livre em que ocorrem as improvisações. No caso deste número, o *striptease* já está determinado: primeiro removo a primeira peruca, depois o vestido, em seguida o sutiã, etc. Porém a maneira de fazê-lo e o tempo exato não são fixados, pois estão a depender das interações entre tempo, espaço e relação com o público. Portanto a improvisação se trata de uma ferramenta não só com o fim de superar a imprevisibilidade do nosso trabalho, mas de criação e recriação a cada apresentação. Sobretudo o espaço livre para a improvisação é o que permite que se crie uma relação de erotismo com o público. Conforme Proença,

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 apud PROENÇA, 2015, p. 29)

Recapitulando o diagrama: O programa performativo determina o conjunto de ações, o *striptease*, a ser realizado em um determinado tempo e espaço. De que maneira e em qual dinâmica este *striptease* será realizado, dependerá de um componente de improvisação que se relaciona com esse tempo e espaço, gerando um novo *striptease* a cada apresentação, e portanto, novas relações de recepção.

Por isso entendo que a prática do *striptease* pode ser considerada um dispositivo de criação de dramaturgia dinâmico. Para criar, partimos do ato de tirar a roupa, que se modifica de acordo com o contexto e a relação com o público. O *striptease* é o ponto de partida e ao mesmo tempo o ponto final. O *striptease* dispara o processo de criação de si

mesmo, sempre em diálogo e em relação erótica com o outro. A partir destas reflexões, busco continuar esta pesquisa, elaborando processos futuros de criação. Tenho a intenção de sistematizar com ainda mais precisão esses procedimentos a fim de elaborar que poderá servir de referência para mim e outras artistas da cena.

REFERÊNCIAS CITADAS

ALENCAR, Jorge. “Strip Tempo”. In: Jorge Alencar. Disponível em: <https://www.jorgealencar.com.br/copy-of-pinta-2>. Acesso em: 15 ago. 2021.

CONCEIÇÃO, Giorgia Barbosa da. “Qual é o lugar do burlesco no Brasil?”. In: **Horizonte da Cena**. Publicado em: 12 de junho de 2018. Disponível em: <<https://www.horizontedacena.com/qual-e-o-lugar-do-burlesco-no-brasil/>>. Acesso em: 15 ago. 2021.

_____. **A Burla do Corpo: Estratégias e Políticas de Criação**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 2013.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, [S. l.], v. 8, p. 235-246, 2008. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 15 ago. 2021.

MALCHER, Ana Carolina Castro. **VRÁÁ! Um leque de possibilidades: O uso do leque de plumas no burlesco**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis: UDESC, 2021.

PROENÇA, Luana Maftoum. Esconder e revelar: Comentários sobre Viewpoints, Teatro e Striptease. **Revista Rascunhos** - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, v. 1, n. 2, 12 jan. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/28686/15976>. Acesso em: 15. ago 2021.

SAIDEL, Henrique; FERVENZA, Marina. Brinquedos, Duplos e Outros Corpos Performáticos: Experimento a Quatro Mãos. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 8, n. 21, jul. 2020. ISSN: 2316-8102. Disponível em: <https://performatus.com.br/estudos/brinquedos-duplos-e-outras-corpos-performaticos/> Acesso em: 15 ago. 2021.