

**DO FIGURINO AOS VESTÍVEIS EM FLUXO:  
A RELAÇÃO IMPLICADA ENTRE O CORPO, O MOVIMENTO E O QUE SE VESTE NA CENA  
DA DANÇA.**

**FROM COSTUME TO "DRESSABLES" IN FLOW:  
THE IMPLIED RELATION AMONG BODY, MOVEMENT AND WHAT IS WORN ON A  
DANCE SCENE**

*Carolina de Paula Diniz*

Mestre em Dança pelo Programa de Pós-graduação em Dança da universidade Federal da Bahia - UFBA

**Resumo:** Por meio da análise de alguns artistas problematiza-se a relação entre o corpo e o figurino no contexto da dança com o intuito de apresentar um outro modo de abordagem desta relação, designado como vestíveis em fluxo, em que o corpo, o movimento e o que se veste se organizam de modo implicado na construção e configuração da dança. Esta ideia é apresentada como uma alternativa para ser investigada em processos artísticos de artistas interessados em discutir o corpo a partir de perspectivas diferenciadas da representação cênica tradicional.

**Palavras-chave:** Corpo, Dança, Vestir.

**Abstract:** This article, through the analysis of some artists' work, discusses the relationship between the body and costume design in the context of dance, in order to provide a different way to approach such relationship. In this approach, designated as wearable flow, the body, the movement and what is worn are implicated in the construction and configuration of the dance. This idea is presented as an alternative to be investigated in artistic processes of those interested in discussing the body from perspectives which are different from the traditional scenic representation.

**Keywords:** Body, Dance, Dress up.

O único fato é o 'há que se relacionar'(Takahashi, 2003). A relação que, comumente, tem se estabelecido ao longo do tempo entre o corpo e o figurino pode ser compreendida a partir da ideia de acoplamento em que o figurino é tratado como um invólucro, uma segunda pele, cuja função é (in) vestir o corpo de signos, símbolos, um conjunto de informações que colaboram na construção de uma realidade ou contexto específico. Este modo em que o figurino veste o corpo para a dança é aqui relativizado e discutido por meio da

apresentação de alguns artistas, os quais propuseram outras abordagens que extravazam a sua função representativa. Os coreógrafos, dançarinos e pesquisadores da área da dança que serão aqui abordados, revelam um ponto em comum e que reside no fato de organizarem o que se veste em cena de modo implicado ao corpo e ao movimento na construção e na configuração da dança. Propõe-se aqui designar, para compreender este modo no contexto contemporâneo, em que o que se veste é elaborado de modo concomitante à

pesquisa de movimentos, não mais como figurino e sim como vestíveis em fluxo, os quais para além da função delineadora de uma visualidade da cena, provocam outras corporalidades e que não fixam sentidos e significados ao corpo que, em relação, se deixa transformar ao longo da performance. A ideia de vestíveis em fluxo vai ser delineada por meio de alguns artistas da história ocidental da dança e será aprofundada por meio da análise de uma obra contemporânea intitulada *In-organic* da performer Marcela Levi.

Loie Fuller, na virada do século XIX, apresenta uma dança considerada espetacular na medida em que provoca um grande impacto nos artistas e na plateia. Interessada, sobretudo, em investigar “as propriedades dinâmicas da cor, seus supostos efeitos sobre o organismo, os movimentos e as sensações que estimula” (SUQUET, 2009, p. 509), a artista apresenta um jogo simultâneo e contínuo entre corpo, movimento, luz e figurino, em que aparecendo e desaparecendo entre os tecidos, metamorfoseia-se em inúmeras formas orgânicas, um jogo de cores e formas em movimento que corporificam a fugacidade e a instabilidade, as quais delineiam a paisagem urbana do século XIX. Sua dança provocou alterações na “experiência sensorial na virada do século XIX”, contexto em que os estudos no campo da

visão e do movimento ganham visibilidade com pesquisas de fisiologistas e psicólogos da percepção, os quais “tentam definir as consequências motoras e tácteis das sensações visuais”. (SUQUET, 2009, p.509). Para a pesquisadora Ludmila Pimentel (2008), Loie Fuller produz um corpo híbrido, fusão de sangue e eletricidade e cuja inovação não reside no fato da artista projetar luzes coloridas sobre um tecido, o que já era um dos divertimentos da época, o inovador é o fato de projetá-lo em um corpo em movimento:

Los trajes de Fuller estaban confeccionados con una gran cantidad de tejido muy fino que tenía en parte pegado a su cuerpo y en parte suelto para que pudiese hacer los movimientos, creando formas fantásticas. Pero era cuando la pantalla se movía con sus movimientos [que] la luz adquiría movimiento, dividiéndose y fragmentándose en la superficie del tejido<sup>1</sup>. (PIMENTEL, 2008, p. 129).

O corpo de Fuller é prolongado com varetas presas aos braços, próteses que o expandem no espaço, e a artista estrutura sua dança poética e hipnótica

---

<sup>1</sup> Os trajes de Fuller estavam confeccionados com uma grande quantidade de tecido muito fino que tinha, em parte, pregado ao seu corpo e em parte solto para que pudesse fazer os movimentos, criando formas fantásticas. Mas era quando a tela se movia com seus movimentos [que] a luz adquiria movimento, dividindo-se e fragmentando-se na superfície do tecido. (tradução nossa).

por meio da ação relacional entre movimento, figurino, luz e cor. O vínculo entre os elementos organiza uma dança que só acontece nesse jogo de coimplicância e simultaneidade entre todos eles. O figurino reconfigura o corpo de Fuller em um espaço mutante, mutável, o qual funciona como extensão fluida que, vinculado ao corpo em movimento, projeta e esculpe a cor no espaço.



Loie Fuller – Danse Serpentine - 1896

Outro artista, do início do século XX, que problematiza os desejos do homem moderno e veloz é Oskar Schlemmer (1888-1943), pintor, escultor e designer que criou em 1922, o Balé

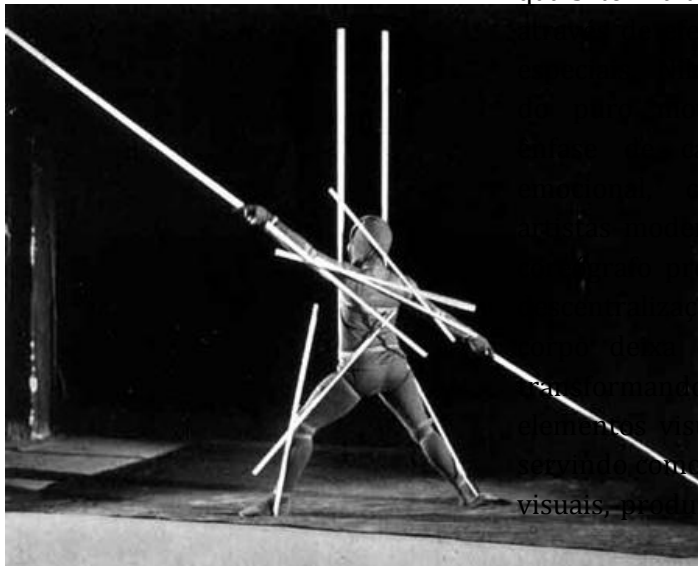
Triádico<sup>2</sup>. Partindo das relações primordiais da natureza, Schlemmer foca seus experimentos na relação do corpo com o espaço, reconfigurando o design anatômico do corpo por meio de figurinos, os quais alteravam seu volume, peso e espacialidade, limitando seus movimentos e exigindo um novo modo de movimentar-se no espaço. Schlemmer, ao propor outras configurações para o corpo, afasta-se da representação mimética e, desse modo, aproxima-se das discussões inerentes ao seu contexto, caracterizado pela mecanização. Por meio do figurino, o corpo humano é reconfigurado no sentido de propor uma qualidade de objeto nos bailarinos, produzindo uma performance com efeito mecânico.



Oskar Schlemmer- Balé Triádico 1922

<sup>2</sup> O conceito de triádico, segundo Pimentel (2008), “surge da palavra tríade, porque são três bailarinos, em três partes de uma composição de uma sinfonia arquitetônica e também porque é a fusão da dança, do vestuário e da música”. (PIMENTEL, 2008, p.137). (tradução nossa).

Em sua obra *Dança das varetas* de 1927, o artista incorpora doze varetas nas articulações dos bailarinos, os quais passam a ter extensões nos corpos o que propicia outras relações com o espaço. Ao utilizar as próteses, o corpo amplia o alcance dos seus movimentos, interferindo no espaço por meio de “um metacorpo [...] que depende do corpo natural, não existindo sem ele, já que sem movimentação são apenas varas sobrepostas às articulações”. (SILVA, 2005, p. 42).



Oskar Schlemmer - Dança das varetas – 1927

As proposições de Schlemmer apresentam um jogo entre duas materialidades: o corpo anatômico e o corpo/estrutura produzido por meio de formas, cores e espacialidades triádicas. Desse modo a relação entre corpo e figurino não se dá somente no sentido de exteriorizar informações acerca do contexto mecanizado da época, mas

também ocorre uma relação que, anterior à recepção, se dá entre o corpo e a materialidade que se impõe a ele. Nesse sentido, o corpo não somente se adapta, mas, no diálogo com a estrutura, se reconfigura e tem alteradas suas possibilidades de movimentação.

“Yo no quiero verte a ti, quiero ver el espacio que provocas”<sup>3</sup>, com esta afirmação Alwin Nikolais (1910-1993), coreógrafo moderno propõe por meio da relação implicada entre movimento, figurino e luz, experimentações que levam à desumanização dos corpos na dança, os quais tem alterado seu caráter humano

atos de luz aliados a trajes  
plais celebra “uma estética  
rimento” em oposição à  
racterização narrativa e  
racterísticas de outros  
nos. Segundo Pimentel, o  
põe um novo conceito de  
o para a dança, em que o  
de ser o autor principal,  
-se em mais um dos  
mais compositores da cena,  
um suporte para os efeitos  
visuais, produzidos em relação implicada

<sup>3</sup> Eu não quero te ver, quero ver o espaço que provocas. (tradução nossa)

com o figurino e a luz. (Pimentel, 2008).



Alwin Nikolais – Noumenon - 1953

Com a apresentação destes artistas, pode-se ressaltar que o corpo e os componentes de cena podem se estruturar de diferenciados modos, com distintos propósitos e relacionados a diferentes e estéticas e que, o figurino, em específico, pode atuar como um envoltório, segunda pele, algo que se acopla ao corpo, ou seja, como um recurso ou adorno, até como uma estrutura modificadora do design e das possibilidades motoras e espaciais deste, produzindo vinculações, mediações mais complexas. No contexto contemporâneo da dança pode-se afirmar que estes modos coexistem e estão relacionados às proposições e inquietações de cada artista. Para Suquet (2009):

O pesquisador de dança contemporânea não se acha destinado

a residir em um envoltório corporal que o determinaria como uma topografia: ele vive a sua corporeidade à maneira de uma “geografia multidirecional de relações consigo e com o mundo”, uma rede móvel de conexões sensoriais que desenha uma paisagem de intensidade. (SUQUET, 2009, p. 538).

Relacionamos esta dinâmica entre as informações que compõem a obra com a fala de Britto (2008) acerca do modo de organização da cena contemporânea da dança, a qual “não prioriza uma acentuação narrativa (começo, meio e fim), nem sequência linear, tem fluxo de continuidade ligando cenas desconexas e simultâneas”. (BRITTO, 2008, p.105). O corpo no contexto da dança contemporânea tende a organizar imagens com sentidos desviantes e ambíguos, os quais não se referem a entendimentos fixos e pré-dados, antes embaralham estes imaginários, propondo uma dinâmica que produz uma imagem, que produz outra e assim por diante. A obra *In-organic* de Marcela Levi ilustra bem esse fluxo relacional entre o corpo e os constituintes da cena e é por meio de uma breve descrição da obra que se tramará a ideia de vestíveis em fluxo. Em *In-organic*, interessava à artista falar sobre a banalização da morte e, em entrevista à Laura Erber, ela esclarece seu interesse: “queria uma fala-esboço,

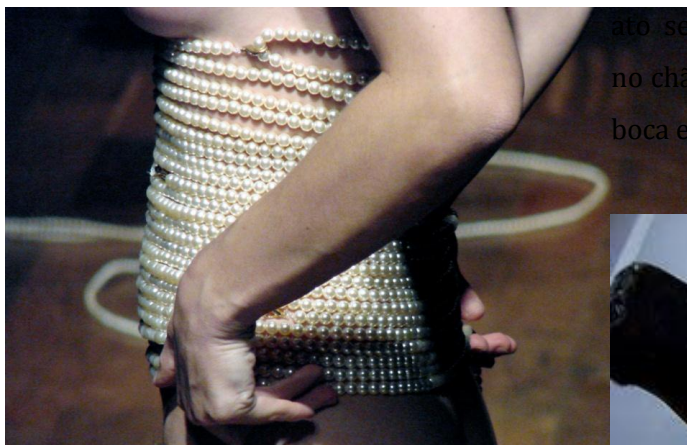
inacabada. Pensei, então, em me afundar no que eu estava falando, quero dizer, fazer daquela fala exterior algo íntimo”. (ERBER, 2009).

Para tanto, a performer, ao longo da performance, apresenta “associações disjuntivas que interligam os fragmentos/momentos, sem preencher as lacunas entre eles”. (ERBER, 2009). O não preenchimento das lacunas abre espaços vazios que permitem desvios para que os sentidos escoem num fluxo de intensidades, o qual permite que o público teça as suas próprias relações. A performer entra em cena nua, exceto por um colar de pérolas envolto em seu pescoço, disposto como uma coleira, e por um par de sandálias de salto com as quais marca, ritmicamente, seu espaço de atuação. Ela segura à frente, como num prolongamento do corpo, uma cabeça de boi que possui acomodado num dos chifres, uma corda confeccionada com metros de colares de pérolas. Levi caminha e acomoda a cabeça de boi sob um pedestal e, de costas para o público, solta a corda de pérolas do chifre e o movimenta em círculos, tal qual na preparação para se laçar um boi. Segundo Levi, no contexto dos boiadeiros, quando um homem se interessa por uma mulher ele a laça, e essa ação de enlace é apresentada pela artista de modo

ambíguo e não como uma crítica ao papel, possivelmente, submisso da mulher.

Levi explicita a ambiguidade inerente às relações, por meio do uso de metros de colares de pérolas no lugar de uma corda comum, relacionada à sua fala, repetida em diferentes momentos da performance, “ele gosta, ela gosta, e é assim”. A performer, então, cessa a ação e, com movimentos “coreografados”, vai pouco a pouco transformando o laço em um corpete. Logo depois, com um movimento, solta o laço/corpete e este, ao mesmo tempo, que se desfaz, vai enlaçando os tornozelos da performer, um autoenlaçamento. Tal qual a fala que anuncia a dubiedade das relações afetivas/culturais/sociais entre homens e mulheres, assim são as imagens que a artista vai elaborando ao longo da performance: precisas, “mas de uma precisão cheia de ambiguidades”. (ERBER, 2009). Para Laura Erber (2009), “uma das linhas de força do trabalho de Levi reside no modo como torna presentes e quase tangíveis os interstícios do corpo, esses buracos por onde o sentido escapa”. (ERBER, 2009).





Marcela Levi- In-organic -- 2007

Ela desvencilha os pés do laço que está preso na cintura e caminha. Pára em frente a peças de roupas, as quais estavam acomodadas em um dos pontos do espaço de atuação da artista, e veste um vestido preto, aberto nas costas, em que deixa entrever o sutiã. Sobrepõe, então, um blazer de veludo marrom, combinado com o salto e o colar de pérolas. Neste momento, pode-se dizer que ela veste um figurino, no sentido de que organiza uma aparência que traduz uma *persona*, no caso, uma mulher elegante e feminina. Mais adiante, a performer pára em frente ao público e, retirando, um a um dos grampos em seu cabelo, vai como que costurando a boca, configurando uma espécie de mordaca metálica, logo depois os retira e os recoloca em seu cabelo. Em vários momentos Levi se relaciona com a cabeça de boi, a qual, ela carrega como um troféu para logo depois, colocá-lo contra seus quadris e produzir movimentos de vaís e vens vigorosos os quais remetem ao

ato sexual. Em outro momento senta-se no chão, com um farol de bicicleta em sua boca e a cabeça de boi ao seu lado.



Marcela Levi- In-organic - 2007

Durante toda a performance, a artista (in) veste o corpo com signos, os quais colocados em relação, produzem imagens que tecem sentidos transitórios no fluxo da dança. A relação entre corpo e objetos formulada na performance pode ser compreendida a partir da proposta de Subjetos, apresentada pela artista em seu *release* de *In-organic*:

Vinte e cinco metros de colar de pérolas, uma cabeça de boi embalsamada, grampos de cabelo e um sinalizador de bicicletas são os objetos, ou melhor, sujeitos (objetos deslocados, desfuncionalizados e subjetivados) dos quais me utilizo na performance *In-organic*. Busco no encontro corpo (= carne, simbólico e imaginário) + objetos (= presença simbólica do Outro), transbordamentos, superposições e deslocamentos geradores de um

sentido (direção e significação). (LEVI, 2007).

A noção de sujeitos, apresentada por Levi, propõe o entendimento de um corpo “permeável aos objetos com os quais ele lida”, o qual abandona “a posição de totalidade e completude” e que “só se manifesta ao se deixar transformar”. (ERBER, 2009). O corpo incompleto de Levi, o qual apresenta um fluxo de sentidos ambíguos e desviantes impacta na recepção da obra e o entendimento de representação também é problematizado no sentido de que as imagens que a artista produz não se relacionam com uma realidade externa ou interna, mas se constitui em uma experiência encarnada, produzida a partir da relação entre as materialidades do corpo e dos componentes da obra. Segundo Britto (2008):

Os artistas contemporâneos da dança, com abordagens e recursos completamente diversos, dão ao corpo, ao movimento, ao som, ao espaço e aos objetos cênicos um tratamento que enfatiza a materialidade física de cada coisa; de tal modo que a função tradicional do espectador é subvertida, pois não havendo magia para encantar, restalhe a função de estabelecer nexos de sentido entre as referências colocadas em cada obra, e situá-las em seus contextos. (BRITTO, 2008, p.99).

Na contemporaneidade os pesquisadores da dança tendem a exprimir aquilo que os

afeta, desapegados de critérios hierárquicos pré-dados, corporificam os objetos com os quais se relacionam e provocam em cena o que Mesquita (2008) anuncia como um “embaralhamento da geografia dos códigos”. (MESQUITA, 2008, p.46). Pode-se compreender, a partir desta perspectiva, que Marcela Levi incorpora o figurino no campo do vestir, como um dos componentes, e não o único, capaz de afetar e investir o corpo de signos, na medida em que a performer está interessada em investigar e experienciar as propriedades sensíveis do que se relaciona com o corpo e os significados múltiplos decorrentes destas relações. Aqui cabe a afirmação de Katz quando diz que é “a proposta de abolição da disciplina em favor da indisciplina que caracteriza o corpo”. (KATZ, 2004 *apud* GREINER, 2005, p. 126). Neste sentido, o corpo indisciplinado afeta e é afetado nas relações com os outros “corpos” constituintes da obra, os quais passam a ser tratados como coautores da obra. A luz, no sentido que Cohen<sup>4</sup> (2001) atribui a ela, em relação às proposições cênicas contemporâneas, “não se preocupa em iluminar, revelar, (mas é) sincrônica e orgânica com o evento”, desse modo, busca-se outros recursos de luz com o

<sup>4</sup> Renato Cohen em entrevista concedida por e-mail para Cristiane Bouger em abril de 2001, disponível [http://www.cristianebouger.com/articles/articles/Bouger\\_Cohen\\_2001.pdf](http://www.cristianebouger.com/articles/articles/Bouger_Cohen_2001.pdf), acesso em março de 2012.



intuito de romper com os meios tradicionais.

Ele propõe que a luz não seja um contorno, mas atue como um dos focos da criação, “uma luz interna que não estetiza a obra”. (COHEN, 2001). Já Katz e Greiner (2005) afirmam que nas proposições contemporâneas de dança, o onde a dança ocorre deixou de ser o lugar, o cenário, em que o artista se apresenta, mas se transformou em um “parceiro ativo”, um outro “corpo”, com o qual se relaciona. “Ao invés de lugar, o onde tornou-se uma espécie de ambiente contextual. (KATZ e GREINER, 2005, p. 130). É diante deste contexto, em que o figurino, juntamente com os outros componentes, é problematizado em cena, que se apresenta a ideia de vestíveis em fluxo, designação que propõe uma alternativa ao campo do vestir no contexto contemporâneo da dança.



Marcela Levi- In-organic -- 2007

A qualidade das conexões apresentada em *In-organic* não corresponde ao pressuposto de que a soma das partes compõe o todo, entendimento aqui relacionado à ideia da Obra de arte total (*Gesamkunstwerk*), desenvolvida pelo compositor Richard Wagner (1813-1883). O compositor neorromântico alemão propôs um novo estilo de ópera, constituída pela soma das linguagens, as quais são ordenadas de modo harmônico: “a música se integra com a dança, ambas são suportadas por um cenário, uma iluminação, uma plástica que se compõe num espetáculo total”. (COHEN, 1989, p.50). É a soma de todos os componentes, os meios, que produzem o drama, o qual, Wagner defende como o fim. Neste sentido, os fins justificam os meios. As obras contemporâneas não se organizam a partir desta lógica integradora, a qual resulta em uma propriedade em comum como, por exemplo, o corpo, proposto por Schlemmer, ou por Fuller, nos quais, a relação implicada entre todas as informações configuram uma propriedade final: um corpo mecanizado e um corpo “transluminoso”. Marcela Levi, em *In-organic*, organiza as informações de modo sistêmico, produzindo uma interpenetração entre seus componentes constituintes, os quais extravazam seus limites e funções. O corpo da artista, ao

longo da performance, organiza, desorganiza e reorganiza informações por meio de uma relação dialógica em que todos os componentes constituintes transitam em suas funções e “pronunciam um outro entendimento de corporalidade, não acrescentam, mas complexificam oferecendo outros canais para aquela dança expandir os vetores de suas possibilidades”. (BRITTO, 2008, p.136).

Ao se apresentar a ideia de vestíveis em fluxo utiliza-se a expressão “o que se veste em cena” com a intenção de incorporar ao que se considera do território do vestir não somente o que, comumente, se entende por figurino (peças de roupas e acessórios), mas também, objetos e todo e qualquer componente, o qual se relacione diretamente com o corpo. Recursos, os quais, em algum momento, podem vir a vesti-lo em cena, o que não encerra, nesta ação, suas possibilidades relacionais e funcionais na organização total da obra. Considera-se a ação do vestir como um dos meios pelos quais o corpo produz imagens, corporalidades e aparências. O vestir, em seu campo de atuação estendido, pode compreender as informações que, de modo indissociado, interceptam o corpo, alterando-lhe a forma, suas possibilidades de movimento e que produzem com este, um fluxo de sentidos. Concorde-se aqui com Mesquita

(2008), quando propõe que os verbos no tempo infinitivo “garantem a possibilidade de sua própria dispersão, são disparos, acontecimentos, fluxos delineadores de procedimentos”. (MESQUITA, 2008, p.15). A ideia de vestíveis em fluxo, apresentado no contexto da dança contemporânea, se relaciona com as ideias de **simultaneidade**, **possibilidade e transitoriedade** (grifo nosso), na medida em que, o que se escolhe para vestir o corpo em cena **transita** (grifo nosso) entre funções e signos, os quais vão, ao longo da performance, reconfigurando e alterando os sentidos e as formas do corpo em cena.

Também suscita a **possibilidade** (grifo nosso) de ser algo a ser vestido, ou seja, em algum momento pode vir a cumprir a função de vestir o corpo, mas não necessariamente, se limita a ela como, por exemplo, os metros de pérolas de Marcela Levi. Os vestíveis em fluxo, como citado anteriormente, estão inseridos no campo estendido do vestir e compreendem, não só peças de roupas, mas também, objetos, materiais os quais, se organizam de modo **simultâneo** (grifo nosso) ao corpo e aos movimentos. Sendo assim, o fluxo apresentado por Levi entre o corpo, o movimento e o que se veste abre um interstício para que as relações ocorram de modo intercambiável em que

os limites são extravazados provocando questões como: o corpo se veste ao dançar ou a dança se faz ao vestir? A proposição dos vestíveis em fluxo designa então a simultaneidade do que se veste em relação ao corpo e ao movimento em cena, a transitoriedade dos sentidos que não se fixam no corpo e a possibilidade de algo que, inicialmente, não se apresenta como algo a ser vestido, mas que, em um dado momento, pode vir a atuar neste sentido.

A partir desta trama de ideias, apresentadas ao longo deste artigo, uma primeira observação que pode ser pontuada é que alguns artistas da história da dança, de forma esporádica e em diferentes épocas, demonstraram um tratamento de coimplicância entre diferentes informações cênicas e suas relações com o corpo. Assim sendo, tal abordagem não se limita à contemporaneidade da cena da dança. Neste sentido Britto (2008) afirma que:

Compreender a configuração cultural atual é compreender que o que está aí permaneceu no tempo, sob diferentes designs, devido à sua plasticidade, que permitiu acordos adaptativos com o ambiente – os quais por sua vez, mostraram-se eficientes como estratégia de continuação dos nexos de sentido entre os sistemas envolvidos. (BRITTO, 2008, p.86).

Desse modo, a partir desse entendimento de que a configuração atual das coisas que

existem constituem o resultado de acordos adaptativos, os quais ocorreram ao longo do tempo, compreendemos que o modo implicado, discutido neste estudo, permanece como informação porque vem se adaptando a diferentes ambientes e, desse modo, não se configura em uma novidade do contexto contemporâneo. Propõe-se, aqui, que a novidade, não reside no “o que” (a informação em si), mas no “como” (o modo) organizam-se as informações no contexto da dança contemporânea. Neste sentido, a relação implicada entre corpo, movimento e o que se veste em cena permanece no tempo com diferentes propósitos relacionados aos acordos adaptativos entre o ambiente, o corpo e a dança organizada por ele.

Loie Fuller, na virada do século XX, soma ao corpo, um figurino específico, constituído por metros de tecido branco e varas que estendem seus braços no espaço, refletores de luz posicionados em locais específicos, aliados a estruturas de movimentos e um palco giratório, o qual a colocava em movimento giratório constante. Este conjunto de informações lhe possibilitou organizar um corpo metamórfico que se desdobrava em distintas representações de formas orgânicas: libélulas, orquídeas, etc. e lhe viabilizou investigar o efeito das cores e as sensações que estas poderiam causar

nos corpos. Oskar Schlemmer, no início do século XX, inscrito em um contexto em que a mecanização alcançava todos os setores da vida, foca seus experimentos na relação do corpo com o espaço e propõe estruturas vestimentares as quais imprimem uma qualidade mecânica ao corpo, enquanto que o coreógrafo Alwin Nikolais, na década de cinquenta, com sua estética do puro movimento, propõe a desumanização dos corpos por meio de trajes especiais e o jogo de luz.

É possível perceber, nas proposições destes artistas, que a relação implicada que estes propuseram se relaciona com a ideia de organizar um corpo específico para determinados propósitos, já considerados de antemão, elaborado a partir de uma relação de causa e efeito. Diferentemente das propostas apresentadas por alguns artistas contemporâneos, os quais, de modo sistêmico, estabelecem uma relação implicada entre o corpo e as materialidades inerentes aos componentes que constituem a obra. Desse modo, pode-se considerar que, diferentemente de se organizar um corpo, o qual é constituído por meio da soma de todos os componentes, os quais elaboram uma propriedade final, a obra *In-organic* de Marcela Levi, analisada neste artigo, é constituída de “todos” que se interpenetram e extravazam seus limites

e que por meio de uma relação dialógica, configuram um corpo que se deixa afetar e transformar, o qual evidencia não um resultado final, mas um processo, um estado, cuja incompletude o configura em um produtor de inquietações, desacordos, perguntas, provocações, informações as quais serão compartilhadas com o público.

Marcela Levi, dentre outros artistas contemporâneos, explicitam em suas falas a necessidade de um corpo fluido, não-referencial, incompleto e sujeito à interferências, ideias as quais entram em confronto com os limites que constituem as funções dos chamados elementos de cena: luz, cenário, figurino, maquiagem. Os vestíveis em fluxo elaboram sentidos, deslocando os signos e símbolos de seus lugares estabelecidos e partilham com o corpo informações sensíveis: peso, toque, textura, elasticidades, gosto, forma. Neste artigo, este entendimento apresenta-se como uma proposição que, entreabre uma fissura para que, este modo, evidenciado nas pesquisas artísticas analisadas, possa vir a ser considerado como uma alternativa, a ser desenvolvida em processos criativos, os quais abarcam ou não a colaboração de outros artistas, a um modelo, comumente evidenciado nas produções em dança, no qual os elementos se somam ao corpo com o propósito de configurar uma propriedade

final. Acredita-se que a proposição de se considerar o que se veste em cena, a partir do entendimento de vestíveis em fluxo, o qual se aproxima e corrobora com as questões e emergências dos artistas contemporâneos, os quais estão interessados na condição de um corpo relacional, já que, como o próprio termo indica, os vestíveis em fluxo caracterizam-se por instaurarem com o corpo e o movimento, um fluxo de sentidos por meio da ação do vestir, o qual elabora uma dança que se faz dançando.

GREINER, Christine. **O Corpo** Pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablumme, 2005.

PIMENTEL, Ludmila Cecilina Martínez. **El cuerpo híbrido en la danza: Transformaciones en el lenguaje coreográfico a partir de las tecnologías digitales. análisis teórico y propuestas experimentales.** 2008. Tese (Doutorado em Artes Visuais e Intermédias) – Universidade Técnica de Valência, Espanha, 2008.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório de percepção. In COURTINE, J.; CORBIN, A.; VIGARELLO, G. (Org.). **História do corpo.** 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. Vol. 3.

*Artigo recebido em 30/04/2012*

*Aprovado em 20/11/2012*

### Referências Bibliográficas:

BOUGER, Cristiane. **Entrevista com Renato Cohen.** Entrevista concedida à Cristiane Bouger. Disponível em: <[http://www.cristianebouger.com/articles/articles/Bouger\\_Cohen\\_2001.pdf](http://www.cristianebouger.com/articles/articles/Bouger_Cohen_2001.pdf)>. Acesso em: 14 março de 2012.

BRITTO, Fabiana Dutra. **Temporalidade em dança:** parâmetros para uma história contemporânea. Belo Horizonte: Fabiana Dutra Britto, 2008.

Erber, L. Laura Erber entrevista Marcela Levi. Obtida em 15 de março de 2012, de <http://marcelalevi.com>.