

CORPO-CABIDE: A CONDIÇÃO CORPORAL NA EXPOSIÇÃO DAS ROUPAS DE MODA

Renata Costa Leahy¹

Resumo: O artigo discute a relação corpo-roupa e a condição corporal como um expositor da moda, visando entender o processo pelo qual o corpo se estabeleceu como um cabide. A discussão sobre o corpo-cabide na sociedade passa pela questão da beleza retratada pelo mundo da moda, mas a ultrapassa e incide diretamente sobre a funcionalidade e o papel do corpo nessa relação, sobre as formas de se apresentar roupas no corpo e sobre sua eficácia nesse empenho. Assim, partiremos da observação de momentos históricos da vida cotidiana para entender que os corpos somente irão operar como cabides a partir do momento em que a moda surge, fruto de uma lógica de trocas vestimentares e empenhos compositórios da roupa de moda no corpo para a aparição. Esse contexto nos permite avançar o entendimento de uma “condição cabide” como mero sustentáculo de roupas e compreender também a dimensão de mostra como indissociável das aparições corporais nas sociedades regidas pela moda. Evidenciamos as implicações dessa condição cabide dos corpos a partir de considerações sobre a relação corpo-roupa, que atuam em codeterminação e que só tem seu significado completo na composição do corpo vestido. Por fim, problematizamos o corpo da moda na passarela – aquele conhecido como corpo-cabide –, discutindo, através do desfile *Corpo Cru*, do estilista Ronaldo Fraga, a real necessidade e importância do corpo-cabide para a realização da mostra da moda nos desfiles.

Palavras-chave: corpo, roupa, moda, corpo-cabide, desfiles de moda.

Introdução

Em *Os sentidos da moda: vestuário, comunicação e cultura*, Cidreira (2005), observa como a roupa serve à modelação da aparência corporal, lembrando que o ser humano sempre realizou investimentos diversos para ultrapassar a nudez natural, através de marcas na carne do corpo, como tatuagens e perfurações, e por meio de vestimentas. Ao refletir sobre a perspectiva sociológico-comunicacional de Marshall McLuhan, a autora chama atenção ao caráter de segunda pele que as roupas podem apresentar, pois são incorporadas no corpo de forma a configurar suas possibilidades sensório-motoras:

De todo modo, acreditamos, intimamente, que cada um de nós já experimentou a sensação de algum tipo de interferência ou modificação dos hábitos sensório-motores, em função do uso desta ou daquela veste. De fato, a indumentária exerce um certo grau de constrangimento ao corpo, impondo e propiciando este ou aquele movimento, esta ou aquela sensação [...] (CIDREIRA, 2005, p. 14-15)

¹ Doutoranda no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. renatagr@gmail.com

A roupa e a moda são operadores de modificações no corpo para a composição da aparência pessoal, proporcionando configurações diversas através do corpo vestido. As possibilidades corporais do sujeito visam ideais de aparição, de moda e de corpo que circulam em determinada sociedade e cultura, de acordo com seus valores e modo de vida. Assim, na contemporaneidade, têm figurado alguns tipos corporais femininos popularmente mais valorizados, como o corpo malhado, o corpo curvilíneo e o corpo das modelos da moda, perseguido por muitas mulheres atualmente, já que é considerado, em grande medida, ideal de beleza corporal na sociedade ocidental.

Desde a aparição dos desfiles de moda, no fim do século XIX, a manequim ou modelo figura como expositora oficial das novas roupas da indústria da moda, sendo hoje popularmente considerada um cabide para roupas. A criação do formato desfile de moda, no contexto da Alta Costura europeia, acontece justamente no momento em que se confere a manequins humanas o papel de portar e mostrar as roupas das novas coleções. A partir de então, a condição da roupa para a venda muda, e congrega tanto as formas corporais vivas como modo de divulgação das roupas, por seu caimento no corpo em movimento, quanto a figura dos cabides e dos manequins de madeira que, então estáticos, tinham a função de sustentar as roupas como mostruário no ambiente de venda das lojas.

Assim, a moda se apresenta como modeladora de corpos em instâncias variadas, naquela do uso nas ruas e na dos desfiles. Essa questão põe em evidência a relação corpo-roupa, tanto na interferência que o corpo impõe à roupa quanto na que a roupa e a moda imprimem no corpo. Isso nos leva a refletir sobre o corpo como um cabide de roupas para além do espaço do desfile, já que, por um lado, desde que as vestes cobrem os seres humanos os corpos são sustentáculos de roupas e, por outro, é no desfile de moda que são inauguradas modelagens corporais pelas inovações nas roupas apresentadas nas passarelas.

Condição Cabide

Ao observarmos um cabide, podemos certamente afirmar sua qualidade funcional, de sustentáculo de roupas. Dentre suas características, temos que o cabide é um pendente inerte, um objeto que remete à ossadura sem volume dos ombros humanos, conferindo nenhuma ou mínimas interferências na visualidade da roupa que sustenta. Em um primeiro momento, uma “condição cabide” seria aquela que evidenciaria a

função de suporte; mas, no contexto de moda, entendida como dimensão que executa os estilos de vida pela aparição através da roupa no corpo, o cabide revela seu caráter de mostra, pois o suporte estaria também a serviço da exposição da roupa de moda.

A ideia do corpo como um cabide, que ultrapassa sua natureza de suporte e destaca a dimensão de mostra de roupas, se vincula à noção de aparição. Esta é relacionada ao surgimento de uma “lógica-moda”, que rege a sociedade ocidental a partir do século XIV (LIPOVETSKY, 1989): o anseio pelas novidades suscita o aparecimento das trocas vestimentares e da moda, o que leva a uma disposição cada vez mais constante aos investimentos pessoais sobre a aparência, a partir da busca do estilo de moda pessoal e pelo cuidado e modelação corporal para a aparição social.

Podemos pensar na condição corporal como um sustentáculo de roupas nas diversas conjunturas sociais em que o corpo porta a roupa, como nas ruas e na vida cotidiana. Na Idade Média, por exemplo, as roupas consistiam em túnicas que, aos poucos, foram sendo apertadas na cintura e no busto nas mulheres e encurtada nos homens, de modo que as pernas masculinas ficaram aparentes em amarrações e meias (LAVER, 1989). É importante destacar que essa é uma das situações que marcam a diferenciação de gêneros pela vestimenta no mundo ocidental, com a separação das pernas que passou a caracterizar especialmente a roupa masculina². Por muito tempo na Antiguidade, não havia nas sociedades ocidentais uma diferença tão significativa para homens e mulheres em termos de silhueta promovida pelas vestes, e a nova disposição na separação de gêneros marca a interferência da roupa moldando as silhuetas corporais, ao menos em termos de visualidade.

No entanto, devemos considerar também o que o uso de roupas e essas diferenciações impressas por elas representaram para a sociedade que as vestiam. As roupas do início da Idade Média condiziam com a praticidade e discrição de um período desenvolvido entre a de crise do Império Romano e a cristianização da Europa. Uma vez aliando a “condição cabide” dos corpos ao aparecimento da lógica moda, da troca vestimentar motivada pelo desejo pela novidade e pela vontade de aparição, ainda não podemos, portanto, observá-la como característica desse início da Idade Média. Se um corpo-cabide é aquele que serve não só à sustentação, mas também ao desejo de

² Laver (1989, p. 7) informa que em certas sociedades do Extremo Oriente e do Oriente Próximo, mulheres usavam calças. Evidenciamos a separação de pernas no ocidente, pois nela a moda viria a representar, até os dias atuais, um importante papel na composição das aparências e na incitação dos desejos de compra de roupas.

mostrar-se enquanto um composto de novidades para a apreciação do outro, é prudente relativizá-lo nessa conjuntura específica. A diferenciação masculino/feminino na modificação da silhueta pelas vestes representou um investimento inicial do anseio pelas mudanças, que vai vigorar, de fato, com as pequenas e constantes modificações nas formas, tamanhos e ornamentações de cada peça, provocando trocas vestimentares motivadas pelo parecer.

Durante dezena de milênios, a vida coletiva se desenvolveu sem o culto das fantasias e das novidades, sem a instabilidade e a temporalidade efêmera da moda, o que certamente não quer dizer sem mudança nem curiosidade ou gosto pelas realidades do exterior. Só a partir do final da Idade Média é possível reconhecer a ordem própria da moda, a moda como sistema, com suas extravagâncias. A renovação das formas se torna valor mundano, a fantasia exhibe seus artifícios e seus exageros na alta sociedade, a inconstância em matéria de formas e ornamentações já não é exceção, mas regra permanente: a moda nasceu. (LIPOVETSKY, 1989, p. 23)

Como dissemos, é a partir do século XIV que Lipovetsky (1989) considera o aparecimento real da moda, justamente pelo que chamou de “lógica-moda”, se referindo ao desejo pelo novo e pela aparição, situação por muito tempo circunscrita à aristocracia. Foi o caso da vida da corte europeia do século XVIII, que tem como exemplo icônico Maria Antonieta. A “rainha da moda” (WEBER, 2008) se utilizava da roupa como forma de marcar sua então frágil posição na qualidade de rainha. Austríaca, casou-se com o futuro rei Luis XVI da França em uma corte marcada por luxo, opulência e aparência e, desde então, utilizou a roupa para driblar a depreciação que sofria por parte da nobreza e da burguesia em relação a seu sangue austríaco e suas maneiras. A rainha passou a operar verdadeiras extravagâncias vestimentares por suas formas de aparição enquanto corpo vestido, fazendo da moda seu instrumento político pessoal para marcar sua posição na corte francesa.

Nessa época, os modelos das roupas femininas na corte tinham como foco os quadris, enaltecidos por estruturas armadas chamadas de *panier* (“cesta”, em francês), postas debaixo das grandes saias: “[...] as mulheres pareciam buscar a amplidão, e a saia se abria para os lados, às vezes chegando a 4,5 metros [...]” (LAVER, 1989, p. 130). A moda da corte passou a promover modificações um pouco mais sinuosas na estrutura corporal, considerando o corpo um objeto moldável, uma plasticidade que evidenciava o caráter de *suporte* para a *mostra* da moda. Nessas condições, as mulheres pareciam realizar a dupla função do cabide: a primeira, que seria aquela que faz alusão ao cabide estático, pelo impedimento do movimento no uso de roupas monumentais e pelo imperativo social à inatividade corporal dos “bem-nascidos”; e a segunda, que seria

a de mostra, que empregada nas aparições em bailes e passeios nos jardins³, para que a roupa e os modos do corpo vestido fossem apreciados.

A partir do momento em que se quis por a roupa em evidência, os corpos, entendidos como mostruários ou cabides, tomaram o lugar destes e lhes deram uma outra natureza para além daquela da estaticidade e da escuridão dos guarda-roupas. O cabide como via para a mostra de roupas revela, assim, a condição cabide dos corpos femininos nesse contexto de corte regido pela moda. A roupa troca seu papel de estar a serviço dos corpos, como cobertura e como marcador de posições: também o corpo como cabide estaria, nessa situação, a serviço da roupa, uma vez que, com o aparecimento da moda vestimentar, o corpo vai além do espelho e do espaço caseiro e serve para mostrar a grandiosidade e eloquência das vestes e as preferências e formas de investimento pessoais, como um estilo, para a apreciação das outras pessoas.

A relação corpo-roupa para a mulher no século seguinte ainda seria aquela que comprimia e impunha uma imobilidade corporal, promovida por diversas mudanças nas estruturas das saias. No livro *Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX*, Ximenes (2011) informa que as crinolinas e as anquinhas⁴ eram como “gaiolas ou jaulas” que dificultavam os movimentos e, embora tenham sido abandonadas no final do século, a silhueta feminina chegou a se assemelhar a um “S” pelo uso de um tipo de espartilho que demandava das mulheres uma curvatura no corpo, na tentativa de uma postura mais confortável.

No entanto, a figura imobilizada da mulher se colocava em atividade de forma cada vez mais constante e generalizada nos espaços sociais, principalmente os urbanos. O trabalho de Gilda de Mello e Souza (1987), em *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*, revela a importância do papel feminino na adequação e diferenciação de classe, principalmente a burguesa, através da moda vestimentar e das “boas maneiras” no uso da roupa, em seus movimentos e contingências corporais. Em nome dessa posição, sustentada pela exibição de seus corpos vestidos, as “mulheres-cabide” ultrapassaram a estaticidade do objeto cabide e da compressão exercida pelas vestes e basearam sua atuação social no movimento, como fundamento da atividade de mostra de moda. Desta forma, o corpo também evidencia sua condição de cabide de roupas no

³ Como retratado em *O passeio matinal*, pintura de Thomas Gainsborough, de 1785 (LAVER, 1989, p. 142).

⁴ Estruturas armadas que davam volume e forma a saias. Enquanto a crinolina conferia formato arredondado em torno das pernas, a anquinha levava o volume para trás.

século XIX, em um quadro ainda mais generalizado, em favor da diferenciação das classes mais abastadas e da imitação realizada pelas classes menos favorecidas, dinâmica que Simmel (2008) identificou, à sua época (1905), como o motor de funcionamento das trocas da moda.

As mulheres andavam pelos salões e no ambiente urbano do século XIX com a intenção de serem vistas. Marie, esposa do costureiro Charles Worth, por exemplo, se misturava à potencial clientela do marido nas pistas de corrida de Longchamp e Bois de Bologne (EVANS, 2002). Em *Une histoire institutionnelle des défilés de mode*⁵, Didier Grumbach (2006) sinaliza que a intenção de Worth, considerado como o criador dos desfiles e das modelos de moda, era justamente a de apresentar as manequins, ou “sósias”, como espelhos de suas clientes, entendendo que o corpo também era um objeto de consumo junto à roupa. Os costureiros da nascente indústria da moda⁶ do final do século XIX, que passaram a ser os moldadores dos corpos por meio de suas novidades em roupas, captaram o potencial que o conjunto corpo-roupa exercia nas clientes, conectando a visualidade da venda à visualidade de si mesmas.

Isso nos leva a supor que os costureiros da época, como Worth, pensaram no papel das manequins de madeira sendo realizado por manequins humanas ao perceberem a estrutura complexa do corpo vestido. Os costureiros passam a compreender que a veste tem seu sentido completado vestido no corpo e pela relação que a estrutura corporal estabelece com a roupa, manifestando suas possibilidades plásticas, a fluidez dos tecidos, a rigidez que provoca em uma postura e a permissividade contida dos movimentos femininos que eram valorizados na época. A função de sustentáculo e mostra do cabide necessitava do volume que os manequins estáticos já ofereciam, mas, para realizar o trabalho de potencialização e completude que só a relação entre a roupa e o corpo opera, precisavam do movimento.

Esse é o contexto de criação dos desfiles de moda, que se materializa enquanto tal quando da presença das manequins ou modelos humanas, uma condição do corpo em movimento na passarela que ultrapassa o *portar* e institucionaliza o *mostrar a novidade em roupas* pelo próprio mundo da moda. Com base no deslocamento do ir e vir

⁵ Em tradução livre: “Uma história institucional dos desfiles de moda”.

⁶ Uma indústria para a moda começa a ser desenvolvida a partir da efervescência das criações de modas a cada estação pelos famosos costureiros da época, em meio à crescente industrialização do final do século XIX.

realizado nas passarelas, os gestos e os movimentos se aliam às roupas e revelam as possibilidades plásticas e visuais do corpo vestido.

O corpo-cabide da moda

Desde o surgimento da moda vestimentar, o corpo teria se desenvolvido enquanto um “cabide natural” das roupas, através do uso e da mostra das variações da moda para a composição do estilo, das identidades e das formas de presença pessoais. Por volta do século XX, a indústria da moda atende às aspirações visuais de sua clientela, através da mostra das novas coleções por corpos reais em movimento. Se a composição de si, materializada nos corpos vestidos, confere ao corpo condição de cabide de roupas para marcar posições sociais e identitárias na vida cotidiana, são as passarelas que institucionalizam o corpo-cabide como forma oficial de se apresentar a roupa de moda.

Pela estrutura corporal viva, os costureiros, e depois os estilistas, passaram a trabalhar de maneira mais efetiva com plasticidades. A estaticidade dos manequins de madeira dá lugar à prefiguração da roupa apresentada em corpos vivos, com suas formas e seus movimentos. Corpo e roupa não realizam a mostra de moda separadamente, e sim como elementos que se completam em favor de uma unidade, que é o corpo vestido.

Oliveira (2008) esclarece o que entra em jogo na composição de uma aparência e da presença do corpo vestido. Da parte do corpo, temos a cor da pele e sua textura, e a edificação da estrutura corporal formada por ossos e pela plasticidade de suas formas, que se transmutam e variam a cada gesto, andar e movimento. A roupa, igualmente, apresenta suas cores e texturas e contém suas estruturas próprias, construídas por cortes e espessuras de tecidos. Ao observar tais características de corpo e roupa, podemos dizer que seus componentes são de ordem equivalente, de superfície e de estrutura. Esses elementos não são os mesmos, mas se complementam: a cartela de cores limitada da pele humana, que só é possível em tons que vão do bege claro ao marrom escuro, é avivada pelas cores azuis, verdes, pretas e brancas dos tecidos, e a estrutura velada que cada peça sozinha contém é realizada pela estrutura do corpo.

A partir dos desfiles, a moda revela ao público seu trabalho e seu potencial de moldar os corpos. Nesse espaço, a relação corpo-roupa é testada em suas várias possibilidades, e as novas roupas, sejam elas mais comuns ou inovadoras em formas e texturas, vão entrar em contato ativo com o corpo, operando enquanto corpo vestido no

espaço inaugural do desfile e da passarela. Alguns desfiles de moda, como o de Max Azria para a Hervé Legér, na Nova Iorque *Fashion Week* de setembro de 2014, mostram que os moldes da moda podem realizar de forma mais literal a função de segunda pele que Cidreira (2005) nos apresentou, ao exibir roupas bem justas ou coladas aos corpos, colocando-o em evidência a partir de uma silhueta anatômica. No plano oposto, o desfile de Rei Kawakubo para a Comme des Garçons, na Paris *Fashion Week* de outubro de 2016, por exemplo, parte para uma silhueta desestruturada e ampla, em que o corpo parece carregar a roupa, mas que, no desfilar, imprime certas composições visuais pelos movimentos do corpo vestido, revelados por sua ação na passarela.



Na esquerda, *look* de desfile da Hervé Legér em 2014 (Fonte: ImaxTREE/site FFW); na direita, *look* de desfile da Comme des Garçons em 2016 (Fonte: FOTOSITE/site FFW)

A roupa realiza suas possibilidades sobre a edificação do corpo em movimento, nas passarelas e, como vimos, também nas ruas. Ambos efetivam o princípio da aparição demandado pela roupa de moda, mas as diferenças entre esses corpos-cabide residem na condição e na conjuntura em que se encontram. Nos desfiles, os corpos-cabide seriam como aqueles dos mostruários das lojas e não dos guarda-roupas pessoais. Harmonizam conceitos da roupa e do corpo através de técnicas corporais próprias do trabalho no mundo da moda, para apresentarem o corpo vestido a um público especialmente interessado nessa aparição.

No entanto, além de institucionalizar os corpos como cabides de mostra de roupas da moda e apresentar possibilidades de moldes de corpos pelas novas criações vestimentares, o mundo da moda, especialmente através dos desfiles, moldou e institucionalizou uma forma específica de corpo-cabide. O mundo da moda perseguiu os princípios desse corpo como uma metáfora, ao procurar fazer jus a sua função básica: a

sustentação. Desta forma, os corpos dos desfiles, aqueles institucionalizados como corpos oficiais da mostra de moda, passam a ser os corpos magros, de volume extremamente reduzido, que remetem visualmente à “silhueta” de cabides de roupas.

Após diversos tipos volumétricos figurarem como corpos oficiais do mundo da moda no século XX, desde a aparição dos corpos mais magros, provavelmente com a modelo inglesa Twiggy nos anos 1960, e a consolidação da magreza como padrão da modelo de moda a partir de meados dos anos 1990, é corrente na sociedade ocidental a noção do corpo da moda comparável a um cabide. A ideia de um corpo funcionando como um cabide para a apresentação de novas propostas vestimentares vem do próprio mundo da moda, fundamentada no argumento de que tal tipo corporal corresponderia a um melhor caimento das roupas. Algumas notícias na imprensa reportam (e condenam) o discurso utilizado pelos profissionais da área em referência ao corpo-cabide, como no excerto abaixo, publicado na Folha de São Paulo:

Em uníssono, afirmam que eles estão apenas seguindo os parâmetros de beleza determinados pelo “mercado” internacional – indo todos se deitar, aliviados e sem culpa, com os dividendos debaixo do travesseiro. Alguns, mais sinceros, dizem que não querem “gordas”, com isso se referindo àquelas que vestem nº 36. Outros explicitam ainda mais claramente o que pensam dessas modelos: afirmam que elas não passam de “cabides de roupas”. (NETO; WHITEMAN, 2010)

As modelos da moda carregam os significados contidos na palavra “modelo” – como padrão, paradigma, referência – e são consideradas representantes do padrão corporal ideal. A noção do corpo da moda análogo a um cabide gera comparações sobre as estruturas do cabide e da modelo, mas além da discussão do padrão de beleza que esses corpos representariam atualmente, existem os questionamentos sobre seu papel e trabalho efetivos na apresentação de roupas que serão usadas e expostas nos corpos no “mundo real” das situações da vida cotidiana. O que se discute é que se as modelos nas passarelas são como cabides, os desfiles de moda poderiam, simplesmente, fazer essa substituição. Podemos pensar nessa questão observando o desfile *Corpo Cru*, do estilista mineiro Ronaldo Fraga, apresentado na São Paulo *Fashion Week* de fevereiro de 2002, bastante representativo justamente por substituir as modelos vivas por estruturas que remetiam a “manequins-cabides”.



Looks do desfile Corpo Cru, de Ronaldo Fraga, em 2002 (Fonte: Agência Fotosite/site FFW)

A coleção *Corpo Cru* apresentou as peças descoladas e amplas sempre presentes na moda de Fraga, dilatação das possibilidades da silhueta além-corpo e uma permissividade à expansão de movimentos não comprimidos por tecidos. Após um primeiro momento de peças claras, algumas das primeiras peças pretas parecem fazer alusão aos moldes usados para o corte dos tecidos na confecção de roupas, colocando em evidência a questão das formas do corpo nessa relação corpo-roupa. Outras peças com estampas de seios e cortes que deixam aparecer estruturas vermelhas por baixo, juntamente a estampas em bolsas e meias, remetem ao sangue, à carne, aos músculos e às veias do corpo. Esse “corpo cru” destaca e dilacera aqueles elementos do corpo que se conectam aos elementos da roupa, elencados por Oliveira (2008).

A forma de apresentação da coleção põe em pauta a ditadura do e no corpo, a partir do uso de estruturas bidimensionais sem volume, um exército idêntico de manequins-cabide em madeira. Esses corpos-cabide foram apresentados numa coreografia de passarela tal como um desfile comum de corpos humanos da moda (o ir e vir de corpos vestidos), mas pendentes, tal qual cabides, em uma estrutura no teto que movia os manequins como em um carrossel. Corpos de madeira “por inteiro” mostravam vestidos; esses mesmos corpos apareciam da metade para cima quando vestiam somente camisas, e da metade para baixo quando portavam unicamente saias, ou simplesmente eram mostrados “braços” bidimensionais sustentando bolsas. Outros pedaços de corpos mais volumosos, como pernas de manequins de vitrine, pendiam do carrossel para mostrar sapatos.

O movimento existente no desfile era dos corpos-cabide inanimados, somente do seu deslocamento mecânico realizado pela estrutura em carrossel, dando a esse tipo de corpo vestido uma visualidade quase flutuante e desconcertante. Nessa estrutura, as roupas eram mostradas numa diagonal vacilante no percurso da ida, de frente na breve parada diante das câmeras, e continuavam de frente, como em uma ré, no caminho de volta da passarela. Somente uma pane no carrossel – que, segundo Ronaldo Fraga, foi proposital, como uma engrenagem viciada que uma hora falha (GONÇALVES; LOPES, 2002) – fez com que os manequins de madeira “ganhassem” pernas reais: os funcionários do estilista passaram a carregar os corpos-cabide e seus pedaços e mostrá-los na última parte do desfile.



Looks do desfile Corpo Cru, de Ronaldo Fraga, em 2002 (Fonte: Agência Fotosite/site FFW)

A presença das assistentes de Ronaldo Fraga problematizaram o espaço dos desfiles ao relacioná-lo a mais um tipo corporal – aqueles possíveis que estão na diversidade humana. Embora corpos reais também aparecessem nessa passarela, eles não figuraram como os cabides das roupas da coleção, mas como os cabides dos cabides, tentativa alternativa de engrenagens para o deslocamento dos corpos vestidos da mostra de moda.

Assim, nesses manequins-cabide de “locomoção” atribulada, é o corpo que faz falta aos nossos olhos e entendimentos, mesmo que a roupa seja sustentada por estruturas de madeira que fazem alusão clara e direta a ele. Falta o corpo, pois sua estrutura real é volume tridimensional, o volume plástico de corpos humanos. Mesmo “em movimento”, quando nos referimos ao deslocamento desses corpos-cabide de madeira pelo espaço, à roupa apresentada fez falta a cinética corporal, na potência

deslocante do movimento e na personalidade que vaza de gestos do vivo (das modelos), compondo a unidade de um corpo vestido.

Pendentes, esses corpos de madeira apontam para a questão do corpo na moda problematizada por Fraga, pois o balançar desses manequins imóveis pelo deslocamento do carrossel alude à imobilidade de cadáveres em forcas, corpos subjugados e vacilantes do mundo da moda. Os pedaços de corpos dos manequins de vitrine são como partes dessas engrenagens dos desfiles de moda. A presença dessas engrenagens poderia conferir o volume que falta ao cabide, mas não devolve seus movimentos e gestos.

A falta do corpo pela ausência do movimento fica evidente quando o carrossel dá pane e os corpos-cabide de madeira devem ser carregados para se deslocarem e realizarem a mostra demandada pela moda e pelo desfile. Nosso olhar parece ser cativado e reconfortado pela presença do humano, especialmente aquele cujas pernas aparecem por trás do busto-cabide, que simbolicamente ganha vida da metade para baixo e devolve um pouco desse algo faltante, quando observamos algum movimento de tecidos nessa figura específica.

Considerações Finais

A roupa no corpo imprime simbologias visuais através dos significados que são elaborados e difundidos em cada sociedade. Por meio das vestes, os corpos marcam posições sociais e também são marcados pelos contornos e cortes de tecidos e materiais que o envolvem, operando verdadeiras modificações nas silhuetas corporais. Como moda, a roupa chama o corpo, com suas pernas, gestos e movimentos, para se deslocar e realizar suas possibilidades plásticas, materializando um corpo vestido. Os corpos passam a ser os cabides das roupas da moda, nas ruas e nas passarelas, em um sentido que só é possível com a existência do sistema da moda, como novidade e aparição.

O desfile *Corpo Cru* levanta um questionamento sobre a banalização dos corpos possíveis e sobre o desaparecimento das formas corporais nas passarelas da moda. No entanto, ao retirar o corpo do espaço de mostra da moda – o desfile –, Ronaldo Fraga acaba por evidenciar a importância do corpo na relação que estabelece com a roupa. Afinal, a roupa foi feita para o corpo, que, por sua vez, manifesta suas formas de presença na contemporaneidade através das roupas, relação circunscrita à lógica de aparição própria da moda. No desfile *Corpo Cru*, as possibilidades das roupas ficam suspensas, correspondendo à proposta de Fraga, ao tempo em que nos indica que a

roupa só alcançará suas potencialidades plásticas no uso efetivo da plasticidade do corpo.

Em nome da roupa, também a moda transformou os corpos-cabide em metáforas desse objeto, levando a sociedade a se questionar sobre a presença do corpo na apresentação das roupas nos desfiles de moda. Desta forma, o corpo da moda, personificado pelas modelos, aparece no imaginário social em uma condição paradoxal: um corpo ausente, mas que se faz presente de modo a influenciar todo um imaginário e ideal de beleza.

Referências Bibliográficas

CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda**. São Paulo: Annablume, 2005.

EVANS, Caroline. *O espetáculo Encantado*. In: **Fashion Theory. A Revista da Moda, Corpo e Cultura**. Número 2. São Paulo: Anhembi Morumbi, junho de 2002.

LAVER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. Trad. Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GONÇALVES, Camila; LOPES, Laura. **Ronaldo Fraga faz desfile surpreendente sem modelos**. Fev, 2002. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/exclusivo/spfashionweek2002/2002/02/01/004.htm>>. Acessado em: 10 de maio de 2017.

GRUMBACH, Didier. *Une histoire institutionnelle des défilés de mode*. In: **Showtime. Le défilé de mode**. Catalogue d'exposition: Musée Galliera, Paris, 3 mars/30 juillet 2006. Paris: Paris Musées, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NETO, Alcino Leite; WHITEMAN, Vivian. *Moda tem que parar de sacrificar modelos*. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 jan. 2010. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2001201026.htm>>. Acessado em: 7 de maio de 2017.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. *Visualidade processual da aparência*. In: _____; CASTILHO, Kathia (orgs.). **Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo**. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda e outros escritos**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda no século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WEBER, Caroline. **Rainha da Moda: como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. - Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

XIMENES, Maria Alice. **Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores; Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2011.