

Das técnicas do desfilarm aos vazamentos corporais

From parading techniques to body leaks



Renata Costa Leahy¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4940-1617>

[resumo] Este artigo pretende abordar os corpos dos desfiles de moda a partir da compreensão do corpo como uma força sensório-motora expressiva, que nos permite considerar, em meio à visível uniformidade de performances nas passarelas, nuances das especificidades compositoras de tais aparições. Assim, apresentaremos a noção de *vazamentos corporais*, defendida na tese *Metáfora do Cabide: corpo e aparição nos desfiles de moda* (LEAHY, 2018), sobretudo a partir das noções de técnicas do corpo, do sociólogo e antropólogo Marcel Mauss (2003), e de esquema corporal, do filósofo fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty (1999). Após situarmos as formas pelas quais os corpos vestidos realizavam suas performances nos desfiles até os modos contemporâneos, tratamos da questão das técnicas corporais utilizadas especificamente na atividade dos corpos nas passarelas, que podem ser compreendidas como técnicas do desfilado. A partir de breves exemplos de desfiles da São Paulo Fashion Week 42 (SPFW42) do ano de 2016, analisados na tese², vamos perceber e discutir sobre os vazamentos operados e expressos por esses corpos, reconhecendo-os como elaborados em uma cultura, agenciados como potências sensíveis e motoras.

[palavras-chave] **Corpo. Desfiles de moda. Técnicas. Expressividade. Vazamentos corporais.**

[abstract] This article intends to approach the bodies of fashion shows, from the understanding of the body as an expressive sensorimotor force, which allows us to consider, in the midst of the visible uniformity of performances on the catwalks, the existence of nuances of the compositional specificities of such apparitions. Thus, we will present the notion of body leaks, defended in the thesis *Metaphor of the hanger: body and apparition in the fashion shows* (LEAHY, 2018), especially from the notions of body techniques, by the sociologist and anthropologist Marcel Mauss (2003), and of body schema, by the phenomenologist philosopher Maurice Merleau-Ponty (1999). After situating the ways in which the dressed bodies performed their performances in the parades until the contemporary ways, we deal with the issue of body techniques used specifically in the activity of bodies on the catwalks, which can be understood as parading techniques. From brief examples of fashion shows from São Paulo Fashion Week 42 (SPFW42) in 2016, analyzed in the thesis, we will perceive and discuss the leaks operated and expressed by these bodies, recognizing them as elaborated in a culture, brokered as sensitive and moving force.

[keywords] **Body. Fashion shows. Techniques. Expressiveness. Body leaks.**

Recebido em: 30-03-2022

Aprovado em: 07-05-2022

¹ Doutora em Cultura e Sociedade pelo Pós-Cultura, da Universidade Federal da Bahia, e em Civilisations Romanes pela École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, da Université Paris Nanterre. Professora do curso de Comunicação da União Metropolitana de Educação e Cultura (Unime Salvador – Anhanguera). Membro do Grupo de Pesquisa Corpo e Cultura (CNPq-UFRB/UFBA). E-mail: renatagr@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8670255964132550>.

² Os desfiles analisados foram: Animale, Lab, Água de Coco e Ronaldo Fraga.

Introdução

Uma das maneiras utilizadas pelo mundo da moda para divulgar suas criações vestimentares é a apresentação em desfiles de moda, por meio de corpos vestidos de modelos. Esta figura, que ora é festejada por sua beleza, ora é questionada a respeito de uma padronização de corpos apresentados à sociedade, aparece, em verdade, concomitantemente à própria criação do formato de apresentação que performa, ambos surgidos na segunda metade do século XIX. É creditado ao costureiro inglês Charles Frederich Worth não somente a inauguração de uma indústria para a moda na França nessa época, mas também dos desfiles e da adoção de manequins vivas no lugar dos inertes em madeira. O argumento seria, como afirma Quick (1997), o de servirem como “espelhos das clientes”; mas tal adoção também revela que a necessidade de corpos em movimento – e não manequins estáticos – daria à roupa suas possibilidades em um corpo. Preenchendo-a e conferindo-lhe, pelo movimento e pelas atitudes corporais, os caimentos dos tecidos e um sentido de uso, o corpo ativa as plasticidades nos empréstimos próprios da relação corpo-roupa (OLIVEIRA, 2008) que compõe a aparição do corpo vestido.

Ao tempo em que a substituição dos manequins de madeira pelo corpo vivo conferiu dinamicidade e mesmo humanização às imagens de corpos vestidos retratados pela moda, podemos identificar, ainda, que a introdução da atividade do desfilar reflete, de certo modo, a razão e o sentido de uma época. O aparecimento da figura das manequins e dos desfiles de moda está relacionado ao momento próspero da industrialização, da produção em massa e do desenvolvimento dos ambientes urbanos do século XIX europeu. Associados às investidas de espetacularização e estetização da vida, como identificado por autores como Debord (2003) e Lipovetsky e Serroy (2013)³, os desfiles favoreciam a boa divulgação e mostra dos produtos a serem comercializados, como as roupas da nascente indústria da moda. As caminhadas em ambientes urbanos, próprias do período, foram transformadas em mecanismos de mostra de moda, onde clientes de costureiros “desfilavam” as recentes criações. Propiciaram, portanto, a elaboração de uma ferramenta voltada especificamente para tal propósito: os desfiles de moda. Juntos, os passeios da burguesia na cidade e os desfiles, esses espaços do caminhar, do corpo vestido em movimento, ajudavam a promover a lógica capitalista, onde o mercado ansiava pelas vendas, tomava o espetáculo como aliado e na qual a indústria da moda se desenvolvia em conformidade, orientada pelas investidas criativas e mercadológicas dos costureiros.

Nessa dinâmica, a figura do corpo feminino também fazia parte do espetáculo: da prosperidade de maridos burgueses, cujas mulheres em vestidos da moda serviam de estandartes de suas conquistas financeiras, em exibição pelas ruas e ambientes de convivência

³ Debord (2003) considera que a mercadoria passa a ser elemento central da sociedade e, por isso, denuncia o trabalho das aparências que incidem sobre os bens de consumo em favor da economia e do capitalismo. Já Lipovetsky e Serroy (2013) identificam tanto malefícios do que chamaram de “era do capitalismo estético”, pela existência de uma dimensão artística a serviço do mercado e uma consequente poluição visual, quanto um lado redentor que promoveria a dimensão estético-emocional da vida e certa “democratização de massa”.

das cidades; e do próprio mundo da moda, onde os costureiros utilizavam as mulheres não só como o elemento vivo da dinâmica corpo-roupa, mas, por isso mesmo, como uma das engrenagens do “mostruário moderno” de suas criações vestimentares. Conforme Caroline Evans, pesquisadora e professora de história e desfiles de moda:

[...] parte desse paradoxo caracterizou também a manequim de moda no mesmo período, ante a ambiguidade quanto ao que estava à venda exatamente: o vestido ou a mulher que o envergava (EVANS, 2002, p. 32-33).

A autora acredita que essa espécie de coisificação da mulher aparecia também quando a denominação “modelo” já era utilizada pela costureira Lucile, uma das primeiras realizadoras de desfiles de moda em Londres, para se referir tanto às roupas quanto às manequins humanas.

Mesmo depois, já no início do século XX, a imagem da manequim de moda ainda carregava a sombra dos manequins-objeto que passou a substituir. Com ela vieram as desconfianças oscilantes a respeito de sua atividade e imagem, entre o que seria finalmente animado e real, e o irreal, vitrinesco. Aos atributos mais negativos, somavam-se a lógica industrial e a serialização vigentes, levando o ato de desfilar a ser frequentemente associado a uma ação homogeneizante, de atitudes mecânicas, sem espaço à autenticidade de cada corpo que desfila. No artigo *Le défilé de mode au début du XXe siècle à Paris: esthétique industrielle et aliénation moderniste*, Evans (2006) vai vincular a atividade do ir e vir realizada nas passarelas exatamente à representação da dinâmica industrial da reprodução em série.

Entre a humanização do corpo vestido da moda e a coisificação e serialização do corpo feminino, há, portanto, essa dualidade, de importância fundamental para a compreensão dos caminhos pelos quais a atividade do desfilar das manequins e modelos tomaram até a prática na contemporaneidade, que vai além da evidente e problemática vertente da homogeneização. Quando a abordagem sobre os corpos vestidos das passarelas se volta especialmente à complexidade e às possibilidades corporais, cuja ação é inescapável à sua relação intersubjetiva com a cultura, a investigação pode se debruçar justamente no que cada corpo oferece de particular em sua imagem, por meio de sua expressividade, plasmada enquanto unidade sensório-motora. Deste modo, vamos considerar os processos de serialização dos corpos dos desfiles de moda às inevitáveis particularizações expressas por uma dimensão de vazamentos corporais.

O corpo feminino serializado

Ao longo da história, tanto na aparência quanto na atividade do desfilar os corpos das passarelas vão figurar em formas visuais e modos de ação variados, próprios às dinâmicas estéticas mutantes e da presença corporal na e pela cultura. Desse modo, no que se refere à aparência vinculada à beleza, vale pontuar que o tipo corporal magro e alto das mulheres, aquele compreendido hoje como característico do mundo da moda, nem sempre foi o escolhido como um ideal. Inicialmente circunstanciais, as manequins eram vendedoras, clientes e familiares. Não havia propriamente um padrão e, quando havia, não representava uma generalidade a todo o universo da moda, mas as preferências e adequações estilísticas e conceituais de cada costureiro, em cada coleção. As manequins de Charles Worth, por

exemplo, não eram necessariamente consideradas as mais belas e altas, mas deveriam andar bem; já Paul Poiret tinha algumas manequins preferidas e aparentemente diferentes entre si, como a “pequena” Yvette e a loira Paulette, com braços roliços e ombros arqueados (QUICK, 1997). Por outro lado, foi justamente no reconhecimento dessas variações corporais que, em nome do privilégio da roupa, por vezes era utilizada uma espécie de vestimenta-base escura sobre os corpos das manequins, apagando algumas de suas particularidades e evidenciando as novas peças criadas.

Compondo a imagem das manequins das passarelas junto às “belas” formas corporais, o movimento: agora essencial, convocado na passagem do inerte ao corpo vivo das mulheres que desfilavam. O ato do deslocar-se para a mostra de si como corpo vestido – ato que, como apresentado por Evans (2006), se referia à estética da modernidade – promovia um ir e vir nas passarelas que parecia afirmar os movimentos repetitivos das máquinas e seus produtos serializados, como um mostruário animado de roupas. A investida dessa lógica pela moda não passava despercebida a comentários, como a de um jornalista, em 1910, que apontava as cerca de trinta vezes em que manequins repetiam os mesmos passos e gestos nos desfiles, à época realizados várias vezes em um único dia: “ele estabeleceu uma analogia eloquente: a ‘ensaiente’ tem um ‘sorriso industrial’, ainda que cada um dos sorrisos ou dos gestos *pareça ser único*”⁴ (EVANS, 2006, p. 77, grifo nosso).

Vê-se, portanto, que o desfilarm, em suas repetições, visava apresentações homogêneas através de certo acortinamento dos “gestos únicos” de cada corpo; ainda assim, algo de particular despontava em seus modos, movimentos e atitudes. Ao tempo em que as manequins passaram, cada vez mais, a serem trabalhadas em favor de uma imagem de bonecas padronizadas, animadas por direcionamentos específicos que visavam objetivos estilísticos e comunicacionais voltados aos clientes de seus respectivos mercados consumidores, a dualidade entre a homogeneidade e certas especificidades do desfilarm se fazia presente. Um exemplo é a postura do costureiro Paul Poiret em duas situações na década de 1920 – primeiro, ao reter uma jornalista que tentava falar com suas manequins, informou sobre seu “vazio”: “não fale com estas garotas, elas não estão aqui”⁵ (CASTLE, 1977, p. 14, citado por EVANS, 2006, p. 84)⁶. Em outro momento, no entanto, Poiret reconheceu uma necessária personalidade e atitude na ação nas passarelas:

A manequim não é esse instrumento de madeira, desprovido de cabeça e coração, no qual penduramos vestidos como num cabide. A manequim viva que foi criada pelo grande Worth, primeiro do nome, iniciador da indústria da alta costura, prova que o manequim de madeira não atendia às suas necessidades. A manequim viva é uma mulher que deve ser mais mulher do que as mulheres. Deve reagir sob um modelo [vestimentar], levar à frente a ideia que nasce das suas próprias

⁴ Tradução nossa para: “il établit une analogie éloquente: l’ ‘essayeuse’ a un ‘sourire industriel’, bien que chacun des sourires ou des gestes semble être unique.”

⁵ Tradução nossa para: “ne parlez pas à ces filles, elles ne sont pas ici.”

⁶ CASTLE, Charles. *Model Girl*. Newton Abbot: David & Charles, 1977.

formas, e ajudar pelos seus gestos e atitudes, por toda a expressão do seu corpo, com a laboriosa gênese da descoberta⁷ (POIRET, 2017, p. 36).

Quando ainda se buscavam as melhores maneiras de se apresentar as novas coleções a partir de corpos vestidos em desfile, o reconhecimento da potência expressiva dos corpos e a necessidade de teatralidade reclamada pela lógica do espetáculo levavam alguns criadores e criadoras, como Lucile, a realizar eventos em que suas manequins desfilavam de maneira dramática ao som do tango (EVANS, 2002). No entanto, durante a primeira metade do século XX, grande parte dos desfiles ocorria de forma mais objetiva, caracterizados como uma espécie de mostruário ativo dos produtos vestimentares às clientes, um prenúncio de muitas das práticas corporais realizadas pelas manequins a partir de então. Através do ir e vir, “[...] percorriam o salão passando perante as clientes sentadas, enquanto o costureiro sublinhava os detalhes de tal ou tal vestido. [...] A manequim andava tranquilamente, sem dizer uma palavra e sem jamais encarar as clientes.”⁸ (QUICK, 1997, p. 27). Com isso, codificações do desfilarem foram desenvolvidas e estabelecidas ao longo dos anos no mundo da moda a partir das práticas corporais mais recorrentes das manequins e modelos, elaboradas em cada *maison* e temporada de moda.

Treinos e indicações de movimentos coreográficos contribuíram para essa construção. Eram promovidos para a adequação dos corpos femininos às passarelas da moda, como os ensaios realizados pela esposa de Worth, Marie Vernet, às demais manequins que, junto a ela, desfilariam as coleções do marido. Cada *maison* elaborava suas técnicas e códigos do desfilarem, conferindo eficácia, unidade e identidade visual às várias apresentações idênticas que deveriam ser realizadas durante dias. Foi o caso de Coco Chanel, a partir dos anos 1920, que preferia manequins à sua semelhança corporal e gestual, sendo uma das primeiras a convocar corpos efetivamente mais magros às passarelas. Treinava suas manequins para que realizassem com perfeição a “pose Coco”: “um pé à frente do outro, os quadris para frente, uma mão no bolso e a outra livre para gesticular”, compondo uma imagem de mulher independente e determinada (QUICK, 1997, p. 32). Nos anos 1950, Christian Dior orientou às suas manequins um andar rápido, balanço dos quadris e rodopios, para darem vida às amplas saias que se tornavam moda naquela década, principalmente através de suas criações.

Entre preferências estilísticas específicas e codificações mais gerais que foram sendo estabelecidas pela profissionalização da atividade das manequins, capacidades corporais e possibilidades de tipos femininos foram testadas com mais liberdade principalmente nos anos 1960, quando a ascensão de criadores jovens – que passaram a ser conhecidos como

⁷ Tradução nossa para: “Le mannequin n’est pas cet instrument en bois, dépourvu de tête et de coeur sur quoi on accroche les robes comme sur un portemanteau. Le mannequin vivant qui a été crée par le grand Worth, premier du nom, initiateur de l’industrie de la grande couture, prouve bien que le mannequin de bois ne répondait pas à ses besoins. Le mannequin vivant, c’est une femme qui doit être plus femme que les femmes. Elle doit réagir sous un modèle, aller au-devant de l’idée qui prend naissance à même ses formes, et aider par ses gestes et attitudes, par toute l’expression de son corps, à la genèse laborieuse de la trouvaille.”

⁸ Tradução nossa para: “[...] arpentaient le salon em passant devant les clientes assises, pendant que le couturier soulignait les détails de telle ou telle toilette. [...] Le mannequin marchait tranquillement, sans dire un mot et sans jamais dévisager les clientes.”

estilistas – levaram às passarelas inventividades vestimentares urbanas, a moda das ruas em roupas e, por vezes, também em performances⁹. Mary Quant e Courrèges foram alguns dos primeiros estilistas a reconvocarem manequins – que pouco a pouco vieram a ser denominadas globalmente “modelos” – para dançarem em desfiles de moda. De acordo com Quick (1997) e Evans (2002), modelos fotográficas vieram a ser convocadas para desfiles por sua grande desenvoltura, evidenciando, assim, a capacidade expressiva dos corpos para além da fotografia, mas também nas passarelas. O próprio formato de alguns desfiles de moda, a partir dessa época, passou a reunir entretenimento e criatividade experimental, tanto nas roupas em si – algumas consideradas “inusáveis” – quanto nas coreografias ou performances artísticas realizadas pelos corpos que desfilavam.

[...] na década de 1950, as modelos “deslizavam” pela passarela, descalçando uma luva, no máximo; mas nos anos 60 e 70, começaram a representar e dançar ao som de música pop gravada, em desfiles montados por coreógrafos e diretores de espetáculos (CASTLE, 1977, p. 45). Passou-se a selecionar modelos de acordo com seu senso de humor, capacidade de exprimir alegria e fazer palhaçadas; ou, alternativamente, de fazer drama. Era preciso “energia e verve, além de talento para representar” (HELVIN, 1985, p. 88). (EVANS, 2002, p. 59-60).

As experimentações proporcionaram adições e incrementos nos movimentos e gestos realizados pelas modelos nos desfiles. O desenvolvimento e a composição de um acervo e de uma gramática do desfilarm para a moda ocidental se ampliava a partir das investidas criativas de estilistas e coreógrafos e das potencialidades do corpo operadas pelas modelos, mas sem, no entanto, apagar os modos regulares que se firmavam paulatinamente. Tais modos, ou técnicas, operacionalizaram a moda e seu funcionamento enquanto indústria e construíram os caminhos da profissionalização, tanto da “profissão modelo” quanto de sua atividade na prática, em técnicas voltadas ao desfilarm e tipos corporais específicos, escolhidos de forma cada vez mais rigorosa.

Nos anos 1980 e 1990, ainda que desfiles da Alta Costura e estilistas como John Galiano e Alexander McQueen tenham apresentado propostas de desfiles Espetáculo¹⁰, onde supermodelos eram orientadas a movimentos e poses bastante expressivos, a moda atinge um grau de profissionalização elevado enquanto indústria, especialmente a partir da dinâmica

⁹ Para o presente estudo, adotamos uma noção ampliada de *performance* a partir da compreensão de André Helbo (2011), filósofo e pesquisador da semiologia das artes do espetáculo vivo: indica que pode partir de uma *performatividade pura* (do signo espetacular por si mesmo, que não envolve necessariamente uma intencionalidade) a uma *performatividade integrada* (percebida enquanto signo de outra coisa, ou seja, inserida nas investidas de representação).

¹⁰ Duggan (2002) propôs uma classificação de formatos de desfiles de moda em cinco categorias: *Estrutura*, que prezam pelas formas possíveis na relação corpo-roupa; *Ciência*, com foco nas possibilidades técnicas e tecnologias da roupa; *Substância*, que têm o processo e o conceito como foco; *Afirmação*, de contestação política e social; e *Espetáculo*, de característica bastante expressiva em uma apresentação espetacular. Pontuamos, no entanto, que os desfiles podem acontecer como uma mescla de modos de apresentação.

acelerada do prêt-à-porter, que demandou maior agilidade nos métodos de toda a engrenagem. O reflexo também se deu nas passarelas, em que grande parte dos desfiles, ainda que cada vez mais suntuosos, voltou a ocorrer de modo mais objetivo, inclusive nas formas do desfilas. O fotógrafo e estudioso de desfiles de moda Vincent Lappartient (2006) observa o contraste entre modos corporais nos desfiles dos anos 1960, de um andar mais livre e desordenado, em contraste aos apresentados nos anos 1980 e 1990, de estilo sofisticado ou robótico das *top models*, e das primeiras décadas dos anos 2000, de atitudes menos forçadas e com poucos casos de poses finais nas passarelas.

O estilista Marc Jacobs já orientava suas modelos em um aviso pregado na porta do camarim de um de seus desfiles em 1996: “Caminhem em um ritmo normal – nem muito rápido, nem muito lentamente. Por favor – nada de mãos sobre os quadris. Nada de giros. Não posem!”¹¹ (QUICK, 1997, p. 174). Uma tendência a uma espécie de neutralidade corporal, pretensamente natural e realista, expôs, ainda mais, o desfilas como engrenagem da moda: a existência de uma espécie de gramática demonstra a tentativa de conferir orientação, e mesmo homogeneidade, à inevitável complexidade dos corpos.

Técnicas do desfilas

O movimento cíclico pelo qual a moda é compreendida, ao depor e retomar tendências de roupas, se faz presente nas demais instâncias que dela decorrem. Assim, também depôs e recolocou as formas e os modos do corpo vestido no espaço dos desfiles de moda. Durante uma única década é possível encontrar preferências corporais diversas: uma vez variadas no início do século XX, tornaram-se esguias em 1920, depois curvilíneas em 1950, esportivas em 1980 e emagreceram na virada para os anos 2000; de maneira similar, os tipos de movimentos adotados nas passarelas passaram por oscilações, da simples atividade de mostra a experimentações, da sofisticação dos modos à volta da calma de uma pretensa normalidade padronizada dos movimentos.

Podemos considerar o ato de desfilas das modelos da moda, de maneira geral, como uma atividade composta de determinados modos e gestos elaborados nesse processo de pouco mais de um século, um conjunto de técnicas que se materializam e são expressas na visualidade dos corpos vestidos nas passarelas. Ao levarmos em conta a existência de *técnicas do desfilas*, vamos nos remeter ao pensamento do sociólogo e antropólogo Marcel Mauss (2003), que compreendeu as “técnicas do corpo” como os modos pelos quais as pessoas sabem servir-se de seus corpos em cada época e situação. Para cada objetivo, os corpos se adaptam e desenvolvem tais técnicas em meio a determinada sociedade e cultura, nela passando a ser transmitidas como tradição.

Mauss identificou toda uma biografia de técnicas, reconhecendo-as nos modos do corpo em diversas fases da vida, como as técnicas da adolescência e da idade adulta: modos de dormir e de repouso e técnicas de atividade e de movimento, como dança, corrida, salto

¹¹ Tradução nossa para: “Marchez à une allure normale – ni trop vite, ni trop lentement. S’il vous plaît – pas de mains sur les hanches. Pas de virevoltes. Ne posez pas!”

e nado. Como afirma o autor, tais técnicas são adquiridas pela educação do corpo em determinado contexto, conformando os modos humanos para além do que lhe foi dado pela natureza. Assim, ao considerarmos o contexto do mundo da moda, podemos pensar nas técnicas do desfilar em analogia, como uma das técnicas de atividade e movimento desenvolvidas primordialmente para os objetivos da moda, hoje componentes de toda uma gramática que é relativamente reconhecível na cultura contemporânea ocidental.

Os modos do corpo circunscritos às técnicas do desfilar são fruto das práticas e ensinamentos às modelos, apreendidos por seus corpos através da educação e do treino. Desde os primeiros desfiles nas *maisons* de costureiros, determinados modos de desfilar foram demandados, ensinados e repetidos na atividade prática do dia a dia. Nos tempos atuais, algumas modelos recém-descobertas são logo levadas a desfilar, adquirindo experiência nos erros e acertos do fazer nas passarelas; outras passam por cursos, alguns deles oferecidos pelas próprias agências de modelos, onde são realizados treinamentos específicos para a atividade de modelar.

Para exemplificar, recorreremos brevemente a uma experiência pessoal realizada no ano de 2003, na oportunidade de participar de um curso completo de Manequim e Modelo com aulas de Passarela, conforme título que consta no certificado de conclusão. O curso foi promovido por uma agência de modelos atuante na cidade de Salvador à época, e que abrigou a modelo internacional Adriana Lima em seus trabalhos iniciais.

Para as aulas de Passarela, uma das primeiras atividades treinadas, o “andar em linha reta”, já é bastante conhecida na gramática do desfilar. A linha do revestimento cerâmico do piso do local das aulas servia de guia, por onde as treinantes deveriam aperfeiçoar o equilíbrio das passadas lineares e andarem como se chutando leves bolas de soprar. Na prática, esse exercício implica em maior firmeza dos pés cada vez que voltam ao solo, delineando passadas visualmente mais claras, fluidez do andar e movimento gracioso aos quadris, favorecendo, ainda, a boa captura das fotos dos corpos vestidos em deslocamento durante um desfile. Uma observação relevante é que todas as alunas do gênero feminino deveriam estar de salto alto, como uma premissa que compõe as técnicas do desfilar – ainda que nem todos os desfiles sejam realizados com sapatos altos. Os saltos promovem o movimento dos quadris, sendo um dos aspectos que classifica socialmente na contemporaneidade a feminilidade aos corpos através do deslocamento, e sobre os quais foram desenvolvidas grande parte das práticas corporais em desfiles de moda historicamente.

Os membros superiores também eram treinados, pois conferem o equilíbrio ao movimento de todo o corpo: braços que se movem demais ou de menos podem acometer o ritmo das pernas, interferir na postura corporal e, conseqüentemente, na imagem de corpo vestido apresentada. Nas aulas, lencinhos eram presos nas laterais das roupas, na altura dos quadris, usados para ajudar a educar o movimento das mãos e dos braços, que não deveriam se afastar muito e tampouco ficarem demasiado colados ao corpo, mas percebidos com fluidez ao tocarem brevemente os lenços. Também eram treinados os usos de bolsas, pois esse acessório deveria se mover o mínimo possível nas mãos das modelos, para que concretizasse o objetivo da mostra, permitindo boa visualização ao público.

As chamadas “paradas” (ou poses) eram das partes mais enfatizadas do curso, ensaiadas exaustivamente. À época, recém-saída dos anos 1990, ainda eram ensinados quatro

tipos de paradas, enumeradas como primeira, segunda, terceira e quarta posições. A primeira consistia em uma simples parada ao final do percurso de ida da passarela, onde os pés deveriam estar paralelos e relativamente juntos; na segunda, os pés paralelos se afastariam um pouco mais (geralmente, remete à pose realizada pelo gênero masculino); a terceira era um tipo bastante utilizado entre os anos 1980 e 1990, que descritivamente envolve uma parada com uma perna para frente, seguida de uma volta do corpo em seu próprio eixo, e retorno à posição inicial, com uma das pernas à frente; finalmente, na quarta posição, muito usada naquele início da década de 2000, as pernas deveriam estar mais abertas e o sustento do corpo deveria pender levemente para uma de suas laterais – no curso, essa posição era prestigiada, pois conhecida como a parada realizada pela modelo Gisele Bündchen. No entanto, um direcionamento chamava a atenção: o treinador de passarela insistia para que não se imitasse nenhuma modelo específica, pois, em meio às técnicas, cada pessoa deveria desfilas *a seu modo*.

Os treinos se estendiam aos ritmos possíveis a desfiles; na configuração atual dos eventos de mostra de moda, eles podem ir do já citado desfile Espetáculo ao Ciência (DUGGAN, 2002), ou do ir e vir mais simples e objetivo às experimentações performáticas, em locações diversas. Por isso, eram ensaiadas variadas combinações coreográficas, para que os modos treinados pelo corpo passassem efetivamente às técnicas do desfilas. O curso contava, ainda, com aulas de etiqueta, inclusive à mesa, maquiagem pessoal e poses para fotografias. Ao final, foram distribuídos folhetos com algumas “Dicas importantes” (conforme título do material), entre alimentação, cuidados com a aparência, roupas corretas para participação das seleções/testes de passarela para compor o elenco de desfiles (os *castings*), e alguns direcionamentos específicos referentes ao desfilas e aos movimentos corporais:

Cuide sempre da sua postura, ela é fundamental! Ande com a barriga contraída e o ombro no lugar certo. Isso faz até com que você cresça nas suas medidas. [...] As modelos deverão estar sempre de salto alto. [...] Durante o seu teste de passarela, procure não parecer tenso e fazer caretas, ande normalmente como se estivesse na rua. Não faça pose ou paradas demoradas. [...] (CAST MODELS, 2003, s.p.).

Os direcionamentos podem variar entre as agências e, evidentemente, a cada desfile, cidade e com o passar dos anos, mas o interessante é observar a existência das orientações e preparações. Tais recomendações e treinamentos, enfim, assinalam questões inerentes à educação corporal da modelo de moda e ao que se espera minimamente, e de forma geral, de sua imagem em performance. Por um lado, vemos que já nas indicações de comportamento para seleções as modelos são direcionadas a corresponderem a um padrão generalista, a um andar “normal”, “como se estivessem na rua”. Em contrapartida, a exigência de uma padronização corporal, na aparência e nos gestos, bem como a necessidade de treinos e mesmo a existência das seleções – de corpos com movimentos muitas vezes já padronizados pelas agências – são demandas do mundo da moda que revelam o que escapa: a inegável expressividade de cada corpo.

O corpo da moda particularizado

Embora possamos afirmar sobre a recorrente manutenção da lógica da padronização dos corpos que desfilam – ou a confirmação da estética industrial da modernidade, como apontado por Evans (2006), reafirmada e presente na contemporaneidade –, a dinâmica da serialização de corpos e o desenvolvimento de técnicas específicas para as passarelas não foram capazes de conter a performance da dançarina e coreógrafa Lisa Fonssagrives, considerada na moda como uma espécie de primeira supermodelo, atuante entre nos anos 1930 e 1950; a modelo Cláudia Schiffer, celebrada pelo estilista Carl Lagerfeld nas décadas de 1980 e 1990, inclusive por sua capacidade de compor uma variedade de expressões (QUICK, 1997); o movimento dos quadris e dos braços ondulantes do desfilamento de Naomi Campbell, uma das primeiras supermodelos negras; e o “andar de garça” pelo qual Gisele Bündchen ficou conhecida, pelos movimentos realizados com as longas pernas ao desfilamento. Modelos da moda que se destacam se tornam prestigiadas tanto por sua aparência, de belezas e silhuetas desejadas, quanto nos modos únicos de desfilamento, que as identificam para o público e dentro da própria indústria da moda. Nos desfiles da SPFW42, do ano de 2016, analisados para a tese desta autora (LEAHY, 2018), o foco recai justamente na busca dessas particularidades, movimentos e gestos, que ao tempo em que se sobressaem às técnicas, revelam um indivíduo, um corpo, em um modo de desfilamento.

O desfile da Animale é, nesse sentido, bastante pertinente como exemplo, pois seu *casting* foi totalmente composto pelos corpos geralmente compreendidos como o padrão do mundo da moda – magros, altos e mesmo predominantemente brancos –, todos sobre os usuais saltos altos das passarelas. Podemos mencionar, ainda que de maneira sintética neste artigo, algumas ocorrências de contraste com modos de desfilamento mais consonantes às técnicas do desfilamento. Logo no quesito postura, pudemos identificar a modelo que fez a primeira entrada pendendo para um dos lados em seu andar. Quanto aos movimentos da parte inferior do corpo, vimos uma das modelos apresentar um andar mais rápido, imprimindo, com isso, passadas mais curtas e uma imagem de um deslocamento corporal entrecortado. Em relação aos membros superiores, outra modelo apresentou braços com menos movimentos ou mesmo tensos, quase colados ao corpo, uma dureza que se estendeu a todo o seu modo corporal.

Outra observação curiosa é a maneira de portar as bolsas, por ter sido uma das técnicas ensinadas no curso anteriormente citado. Na ação de uma das modelos da Animale, a bolsa se movia mais do que o recomendado no exemplo do curso – para a boa visualização do público e dos fotógrafos –, provavelmente porque vinculada a uma forma de desfilamento em que o corpo oscilava em movimentos para cima e para baixo ao andar. Em outro momento, duas modelos tinham as mãos ocupadas, com bolsa ou nos bolsos da calça, fator que, como vimos nos treinamentos ensinados no curso, por vezes dificulta a fluência de todo o desfilamento. No entanto, isso não pareceu ser um entrave a uma das modelos, que, na impossibilidade do uso dos braços, realizou o ajuste do movimento de todo o corpo pelos quadris, resultando, inclusive, em um andar elegante. Ao contrário, a outra modelo pareceu ajustar seu corpo pelos movimentos dos ombros, que escaparam às técnicas do desfilamento, como se estivessem “remando” para realizar o deslocamento de todo o corpo para frente.

Vale pontuar também certas situações de tensão da relação corpo-roupa no desfile da Animale. A coleção apresentada nesse desfile era composta de faixas de amarração em calças e camisas, potencializadas pelo movimento das modelos na passarela, figurando visualmente como um importante ponto de estilo para a coleção. Em certo momento, uma das modelos parece crer que o nó das faixas de amarração da lateral da calça que usava poderia estar desamarrando. Observamos um pequeno momento de desconforto, expresso por seu rosto, mas também no corpo, no breve e discreto gesto que realizou com as mãos para verificar uma possível queda desse suplemento da roupa. No entanto, em outro momento desse desfile, uma camisa aberta cai pelos ombros de outra modelo e é retomada por ela em seguida, de forma aparentemente mais orgânica. Nesse caso, sua reação com os braços, no sustento da peça, nos pareceu demonstrar mais desenvoltura do que descompasso, e a ação não chegou, portanto, propriamente a incomodar a imagem corporal apresentada na passarela, mas sim instigar, como um modo único de lidar com a situação, um artifício de estilo.

Em meio às usuais realizações de desfiles da SPFW, a edição 42 representou um momento importante que veio a intensificar algumas investidas que já vinham se colocando no mundo da moda em 2016, em tentativas de romper com certos padrões, principalmente dos tipos corporais escolhidos para servirem de imagens dos corpos vestidos propostos nas passarelas à sociedade. Nessa edição do evento, tivemos a oportunidade de ampliar o escopo de nossa análise, observando também corpos outros que não os até então usuais do espaço dos desfiles de moda: a partir da presença de desfiles como o da Laboratório Fantasma - Lab, que apresentou no seu *casting* corpos gordos e de maioria negra, e do estilista Ronaldo Fraga, através de uma coleção desfilada inteiramente por mulheres transexuais, muitas delas modelos não-profissionais.

Tais desfiles são interessantes para pensarmos a respeito das formas e silhuetas dos corpos e dos modos e gestos que compõem as imagens corporais dos desfiles de moda, pois nos permitem esgarçar as possibilidades de nuances de personalidades expressas: trazem às passarelas, propositalmente, outras condições corporais, não somente na visualidade das diferenças entre corpos padrão e não-padrão, mas no que os conforma enquanto corpos-sujeito, advindos e elaborados em contextos variados.

No caso do desfile de Ronaldo Fraga, parte das modelos não era profissional e, portanto, a expressão corporal exalava a novidade de sua presença, e, por vezes, certo descostume nos desempenhos e na execução dos movimentos e gestos. Por outro lado, como afirmamos, as técnicas do desfilas compõem uma maneira prestigiosa relacionada à figura das modelos da moda, um modo compreendido socialmente como tradicional do corpo nas passarelas. Assim, algumas das modelos realizavam de forma pronunciada o desfilas, ampliando e afirmando sua presença no espaço privilegiado da moda, inclusive por meio da quarta posição de parada – aquela cujo um dos expoentes seria Gisele Bündchen. Ainda, identificamos a presença de um desfilas com desenvoltura e em conformidade às técnicas, realizado por Valentina Sampaio, uma modelo trans profissional.

Também em relação à realização das técnicas do desfilas, vamos pontuar o desfile misto (gêneros feminino e masculino) e de corpos variados da Lab, que pareceu investir mais na prática afirmativa da presença de corpos gordos e negros do que na efetiva realização de técnicas que enquadrariam tais corpos em uma ação padronizada do modelar. Como exemplo de ação direta, uma das modelos apontou com uma das mãos para os dizeres do

boné que usava, ainda que não saibamos se direcionada por uma coreografia ou se em uma atitude pessoal. Não fica claro, também, se a coreografia pedia o pé ante pé em linha reta, típico de desfiles de moda, pois não foi uma constante das modelos femininas desse desfile.

A breve observação desses desfiles em recorte nos permite perceber que no interior de cada coreografia e das técnicas do corpo, há elementos que os diferenciam entre si. Muitas vezes, essas especificidades não aparecem de maneira pronunciada, como no caso do desfile da Animale, que realizou uma apresentação de corpos uniformes, em silhuetas e em movimentos corporais, sobre o qual é necessário olhar de maneira analítica para perceber as nuances de modos específicos de cada corpo ao desfilarem. O que frequentemente ocorre nos desfiles de moda é a invisibilização das especificidades dos movimentos, pois operam com similaridades físicas e técnicas, que colocam todos os corpos em formas de aparição bastante parecidas para o alcance de um objetivo visual comum.

Junto às modelos identificáveis por suas performances, como Gisele e Naomi – cujos modos e movimentos únicos do desfilarem as particularizam e são parte do que as fizeram ser reconhecidas –, os corpos dos desfiles analisados reforçam a presença de diferenciações, por vezes mesmo em sua aparência corporal, em estruturas únicas, mas também em seus movimentos e gestos. Nesse sentido, podemos perceber uma espécie de margem de vazamento de personalidades e modos corporais na atividade do desfilarem, que se referem justamente à maneira específica com que cada corpo realiza as técnicas e direcionamentos, e que são visíveis no momento da ação, da performance, na expressão corporal. O reconhecimento dessa perspectiva, a qual entendemos como *vazamentos corporais*, só é possível se pensarmos nos corpos dos desfiles de moda para além de cabides – uma metáfora à aparência e à atividade padronizadas dos corpos da moda que desfilam (LEAHY, 2018) –, mas colocando em primeiro plano o corpo em sua humanidade, ou seja, em sua dimensão sensível e sua condição de corpo-sujeito no mundo.

Vazamentos Corporais

No capítulo *Corpo e sensibilidade*, o filósofo Monclar Valverde (2007) indica que a expressão “sentidos do corpo”, utilizada em tantos momentos na história da humanidade, frequentemente privilegia uma perspectiva anátomo-fisiológica, como um conjunto de órgãos dos sentidos responsável por proporcionar a relação do sujeito com o mundo. No entanto, o autor atenta para os sentidos do corpo em sua relação com a cultura: é dela que emergem “as matrizes de sentido que lhe dão identidade” (VALVERDE, 2007, p. 249):

Não possuímos um corpo abstrato; os seus poderes e limites só se revelam nas práticas de uma cultura determinada e mesmo o nosso modo de agir e reagir, à medida que é partilhável, jamais será totalmente particular ou completamente universal (VALVERDE, 2007, p. 249).

À relação indissociável entre corpo e cultura não cabe, portanto, uma associação simplista do corpo unicamente como matéria da natureza, junção de órgãos dos sentidos, em que a organicidade ditasse totalmente suas possibilidades de existência. Para o sociólogo

David Le Breton (2007), a existência do corpo no mundo implica as dimensões pessoal, social e cultural, que balizam as formas de percepção dos indivíduos, e também sua ação e representação. Como defende o autor, o corpo é local do simbólico e de inscrição e reprodução de imaginários, revelando traços de uma cultura. “O corpo também é, preso no espelho do social, objeto concreto de investimento coletivo, suporte de ações e de significações, motivo de reunião e de distinção pelas práticas e discursos que suscita” (LE BRETON, 2007, p. 77). É no bojo da cultura, tomando-a como um guia comum, que se realiza a capacidade humana em forjar de maneiras particulares os elementos que lhe são dados e o constituem, reelaborando e instituindo modos de vida. São esses modos, entre o comunal e o individual, que plasmam o indivíduo e seu corpo em seu modo de ser expressos na apresentação corporal.

Os modos do corpo, os gestos e movimentos que compõem sua aparição, imprimem e expressam imagens humanas específicas, operando, portanto, entre as condutas individualizadas e as comuns. Ao reconhecer as maneiras corporais como adquiridas e inatas, a noção de “técnicas do corpo” de Mauss (2003) nos oferece uma interpretação que revela justamente os modos do corpo como elaborados entre a cultura, que oferece substância para o desenvolvimento de técnicas gerais para cada ocasião, e as capacidades ativas de cada indivíduo: será a partir das técnicas do corpo de determinada cultura e em certo contexto, como o mundo da moda ou os desfiles em si, que as dimensões psicológica e subjetiva dos modelos que desfilam passam a realizar e a expressar “as maneiras pelas quais [...] sabem servir-se de seu corpo” (MAUSS, 2003, p. 401).

A partir de tal afirmativa, vamos sustentar a ocorrência dos vazamentos corporais nos desfiles de moda, evocando o pensamento do filósofo fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty (1999), que considera o corpo como instância que permite a existência humana por meio de sua condição sensível e ativa, e que, a partir disso, se constitui através de sua experiência no mundo. Esse conjunto, que confere ao corpo-sujeito a sua personalidade e a sua expressividade, acontece, portanto, enquanto intersubjetividade, ou seja, a conformação dos aspectos subjetivos de cada pessoa na intercessão com a cultura.

A forma com que cada indivíduo se empenha e coloca o corpo às situações já leva em conta suas experiências anteriores. Esse já vivido é sintetizado em um modo de ser do corpo, ou naquilo que Merleau-Ponty chamou de *esquema corporal*, noção que ultrapassa a perspectiva teórico-empirista calcada na cognição ou na ideia de partes e membros do corpo como mosaicos, órgãos dos sentidos justapostos. Para o autor, ao contrário, cada pessoa tem o seu corpo como uma “posse indivisa [...] e conheço a posição de cada um dos meus membros por um esquema corporal em que eles estão todos envolvidos” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 143-144).

Nessa dinâmica das ações corporais, Merleau-Ponty defende a conformação de uma dimensão pré-reflexiva que vai direcionar a atividade motora de cada pessoa, uma condição de anterioridade que coloca o corpo como centro das formas de perceber o mundo: por meio do esquema corporal, toma-se o mundo pela sensibilidade, através do corpo próprio, em sua presença – o que envolve seus gestos e movimentos. Deste modo, junto ao autor compreendemos que a presença do corpo e suas capacidades cinéticas individuais possibilitam, antes, a percepção em si, que vai conformar o esquema corporal, então responsável por elaborar a conduta de um corpo na sociedade e sua consequente expressividade.

No caso dos desfiles de moda, as nuances dos modos de cada ação corporal aparecem de modo mais explícito nas citadas apresentações da Lab e de Ronaldo Fraga, por levarem corpos para além do padrão da moda às passarelas, e mesmo os de modelos não profissionais, pouco absortos em técnicas do desfilas. As diferenças expressas já se evidenciam em função da execução das próprias estruturas corporais diversas, mas a partir da compreensão da noção de esquema corporal, que nos coloca a questão da experiência como configuradora dos modos de um corpo, é preciso considerar também que os contextos sócio-históricos experienciados por cada sujeito que desfila estão impressos em sua expressividade corporal.

No exemplo do desfile promovido por Ronaldo Fraga, o que percebemos como certa tensão na ação de algumas modelos talvez seja fruto da pouca familiaridade das não-profissionais com as técnicas do desfilas e do ineditismo de sua presença em passarelas de moda, mas também pode ser reflexo de suas próprias experiências no mundo, referentes à sua condição de pessoas transexuais em uma sociedade preconceituosa. Ao mesmo tempo, tais experiências negativas são ativadas por algumas dessas modelos em modo de enfrentamento pela afirmação positiva de sua presença, como nos casos das modelos trans que realizaram seu desfilas de forma pronunciada; por sua vez, é uma situação que possui certas diferenças em relação à da modelo trans profissional, que operou as técnicas pelas quais o mundo da moda espera de sua realização. A experiência no mundo constitui saberes incorporados que se realizam em conformidade com cada subjetividade e opera como condutor referencial que vaza a direcionamentos de desfiles, impressos e expressos no corpo à visualidade nos modos do desfilas. A presença desses corpos no espaço privilegiado da beleza – a passarela de uma Fashion Week – convoca seus esquemas corporais de forma profunda e reconfiguradora, efetivando a proposta de “Re-existência” que intitulava o desfile de Fraga, reapresentando mulheres trans como belas e figuras da moda referenciais à sociedade.

A presença incontestada da cultura e da história na experiência de vida que conforma cada corpo pode ser percebida também no desfile da Lab, onde maneiras mais pronunciadas de expressões das modelos negras, imponentes e afirmativas em seus modos de desfilas, revelavam sua potência em enfrentamento frente às consequências dos preconceitos e das opressões sociais encarnadas. Tais expressividades permearam as nuances de diferenças corporais na execução do desfilas, como no caso do gesto da modelo que aponta para a frase em seu boné, ou em cada uma das paradas de outras modelos negras e gordas que mostravam dizeres/expressões afirmativos através de nuance de movimento de seus corpos. Ainda que estejamos nos debruçando em exemplificações femininas dos vazamentos corporais, vale destacar o desfilas do cantor Seu Jorge para a Lab, que, sem palavras, pareceu emanar uma força pujante da afirmação negra pela expressividade de seu corpo. Se é possível fazer uma leitura verbal desse ato, uma interpretação poderia ser a de que finalmente corpos negros estavam sendo representados de forma contundente em uma Semana de Moda. Temos, portanto, vazamentos que não somente revelam corpos como particularizados compositórios de estilos, mas que também atestam corpos como potências políticas.

A noção de esquema corporal de Merleau-Ponty nos permite afirmar que mesmo em desfiles padrão, como o exemplificado pela Animale, não podemos pensar em execuções que não sejam fruto de elaborações que partem de experiências específicas, ainda que os corpos e as técnicas realizem aparentemente as mais padronizadas apresentações: promovem

vazamentos corporais e, por vezes, resultam em maneiras do desfilar que instigarão atenção e reconhecimento. Vamos perceber nos desfiles analisados, que os esquemas corporais revelam os modos de ação específicos de cada corpo, em suas tentativas e investimentos em ajustar-se e desenvolver-se em um meio, partindo das experiências que o construíram e foram agregadas ao seu modo de ser e agir de maneira espontânea. Determinado modo do corpo, desenvolvido por ele em sua experiência, se coloca como resultado, mas também como forma de experienciar novas situações através de uma postura ativa – e mesmo reconfiguradora. Pela presença no mundo através do corpo em movimento, constitui e atualiza seu esquema corporal e, em desfiles de moda, operam vazamentos corporais.

Tais considerações evidenciam a centralidade da motricidade corpora: é ativadora e promotora da percepção, da presença e da imagem expressa por cada corpo vestido apresentado nas passarelas no traçado de movimentos estilizantes. É a percepção que se dá pelo corpo e o conforma a modos específicos, como nos desfiles analisados; a cinética e a plasticidade que ativam a presença, orientadas por sua condição sensível e por sua composição cultural, processadas através da experiência única e intersubjetiva com o mundo que lhe confere um sentido motor. O modo com que cada corpo nas passarelas se utiliza das técnicas corporais, e no caso aqui tratado, das técnicas do desfilar, acontece de forma particular, em que a coreografia e os movimentos pretensamente homogêneos de cada desfile são realizados a partir de bagagens pessoais encarnadas de cada modelo. Relacionam-se, cada qual a seu modo, com as mesmas orientações de determinado desfile, seu contexto, entorno, objetos e pessoas da cena. As formas expressas de cada corpo orientam o nosso olhar tanto à forma do desfile em seu conjunto quanto às maneiras com que cada modelo o realiza, entre uma forma coesa e seus vazamentos manifestos.

A partir da noção de esquema corporal de Merleau-Ponty, que nos permite identificar vazamentos corporais nas dinâmicas dos desfiles de moda, podemos nos referir também à noção de estilo elaborada pelo filósofo Luigi Pareyson (1993) em sua teoria da formatividade. Se na atividade de cada modelo podemos reconhecer estilos de desfilar – e, portanto, estilos de aparição do corpo vestido nas passarelas –, temos que o estilo pode ser concebido como resultado de uma atividade configuradora ou um modo de formar que acontece e se revela no próprio fazer, segundo as colocações do autor. Estamos diante de uma maneira individual de materialização da cultura e de determinadas técnicas do corpo e do desfilar, que são elaboradas e expressas no fazer, no uso específico empregado por cada corpo-sujeito, tendo desenvolvido e continuando a desenvolver e a atualizar seus modos de ser.

Todo ato da pessoa tende a definir-se em uma forma que seja dotada desse mesmo caráter de totalidade viva que qualifica a pessoa. E todo ato e todo estado da pessoa trazem a marca inconfundível da pessoa, contendo-a toda, retratando-a, exprimindo-a. Por um lado, a pessoa é uma forma que revela e exprime totalmente em cada um de seus estados e de seus atos e, pelo outro, todo ato da pessoa é necessariamente plasmador e figurador, e tende à realização de formas. Todo ato da pessoa é formativo e expressivo ao mesmo tempo (PAREYSON, 1993, p. 177-178).

Oriundo de cada esquema corporal e, ao mesmo tempo, conformando-o em seu modo de estar e se apresentar no mundo, estilos de presença são revelados nas imagens de corpos vestidos nas passarelas, especialmente percebidos nos vazamentos corporais que são agenciados nos contextos de certo modo padronizados dos desfiles de moda. Afinal, os corpos das modelos não são estruturas vazias de experiências, mas vazam enquanto expressão corporal e manifestam estilo em meio a uma ação homogeneizante, como mais um elemento da presença humana que os distinguem de manequins de madeira ou cabides.

Considerações Finais

Com base nas discussões apresentadas, defendemos a noção de vazamentos corporais, tendo como ponto de ancoragem a imagem e a ação dos corpos em desfiles de moda. Os breves casos aqui apresentados¹² serviram de exemplos para observarmos as nuances das personalidades na expressividade de cada corpo que desfila. No presente artigo, evidenciamos a importância da motricidade na relação corpo-movimento-mundo e mostramos que as técnicas do desfilarm são sujeitas a experiências únicas das modelos e seus corpos, que acabam por expressar, por meio de vazamentos corporais, modos pessoais da atividade corporal. É essa expressividade, constituída de maneira intersubjetiva e expressa de modo particular, que elabora as formas plásticas da aparição dos corpos vestidos, visíveis na atividade do mostrar executada pelos corpos que desfilam.

Ao considerarmos a existência de técnicas que se conformam na cultura e permitem a expressividade dos corpos, é possível partir da própria cotidianidade para se pensar na dimensão dos vazamentos corporais nos desfiles de moda, e, conseqüentemente, voltarmos com essa noção à vida corrente, compreendendo que cada corpo, em toda situação e contexto, é realizador de uma vida, compondo um corpo-estilo. Portanto, podemos dizer dos vazamentos corporais também no dia a dia, manifestos em cada ser e em cada fazer dos corpos nos diversos tipos de atividades.

Gostaríamos, ainda, de assinalar que a utilização de corpos para além do padrão nas passarelas vem se estabelecendo, orientada por amplas demandas sociais em favor da diversidade. Elas podem, finalmente, provocar reestruturações sobre os valores de beleza corporal na moda e na sociedade, ao menos em longo prazo. Tal investida representa, a nosso ver, um importante papel para o mundo da moda, uma vez que, como instituição influente, principalmente na divulgação de tipos corporais, seria capaz de contribuir de maneira significativa e potente para as mudanças de paradigmas socialmente demandadas. Assim apresentados, os desfiles de moda refletem e podem reivindicar o sentido de nossa própria época.

As passarelas da moda, em sua história, se apresentaram ora como instituidores de um modelo e um padrão de apresentação, sustentando ferozmente determinados tipos corporais, ora como espaços de experimentação do corpo, da própria moda e das artes, como nos anos 1960. Além de instrumento de uma indústria, a composição artística e a dimensão estética dos desfiles os tornam capazes de instigar sentimentos e mesmo de realizar o que a

¹² Analisados em profundidade na tese (LEAHY, 2018), a partir de vídeos.

palavra “moda” comporta: ser um formato que destitui a si mesmo, de mudança constante através da criatividade. Quando reconhecemos os desfiles de moda como espaços de experimentações, de mostras de formas de relações entre corpo e roupa, e também de maneiras da aparição humana em estruturas e modos corporais, acreditamos que podem figurar efetivamente como espaços de sugestão de possibilidades amplas de presença e aparição.

Referências

CAST MODELS. **Informativo da agência de modelos CAST MODELS**. Arquivo pessoal. Salvador, 2003.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. E-book: eBooksBrasil.com, 2003.

DUGGAN, Ginger Gregg. O maior espetáculo da terra: os desfiles de moda contemporâneos e sua relação com a arte performática. In: **Fashion Theory: a revista da moda, corpo e cultura**, v.1, n. 2. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2002.

EVANS, Caroline. Le défilé de mode au début du XXe siècle à Paris: esthétique industrielle et aliénation moderniste. In: MUSÉE GALLIERA. **Showtime. Le défilé de mode**. Catalogue d'exposition: Musée Galliera, Paris, 3 mars/30 juillet, 2006. Paris: Paris Musées, 2006.

EVANS, Caroline. O espetáculo encantado. In: **Fashion Theory. A Revista da Moda, Corpo e Cultura**, v. 1, n. 2, São Paulo: Anhembi Morumbi, 2002.

HELBO, André. Introduction. Polysémies de la performance. In: HELBO, André. (Org.). **Performance et savoirs**. Paris: De Boeck Supérieur, 2011. p. 7-12.

LAPPARTIENT, Vincent. Le défilé spectacle. In: MUSÉE GALLIERA, **Showtime. Le défilé de mode**. Catalogue d'exposition. Musée Galliera, Paris, 3 mars/30 juillet, 2006. Paris: Paris Musées, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles; Serroy, Jean. *L'esthétisation du monde*. Paris: Éditions Gallimard, 2013.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. 2ª ed. Trad. Sonia M. S. Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2007.

LEAHY, Renata Costa. **Metáfora do cabide: corpo e aparição nos desfiles de moda**. 419 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade; Doctorat en Langues, Littératures et Civilisations Romanes: Portugais) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia; École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Nanterre; Salvador / Nanterre, 2018.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 399-422.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. Visualidade processual da aparência. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de. CASTILHO, Kathia. (Orgs.). **Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo**. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2008. p. 93-104.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

POIRET, Paul. Le mannequin. In: CHARTON, Ariane. **Le goût de la mode**. Paris: Mercure de France, 2017, p. 36.

QUICK, Harriet. **Défilés de moda: une histoire du mannequin**. Courbevoie: Éditions Soline, 1997.

VALVERDE, Monclar. **Estética da comunicação – sentido, forma e valor nas cenas da cultura**. Salvador: Quarteto, 2007.

Agradecimentos

Revisora do texto: Larissa Molina Alves, Doutoranda em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA). E-mail: larimolina@gmail.com