

O CORPO DA MODA COMO CORPO BELO

The fashion body as the beautiful body

Leahy, Renata Costa; Doutoranda; UFBA/Paris Nanterre,
renatagr@gmail.com¹

Resumo: A aparência do corpo privilegiado da moda, notadamente o corpo magro, é escolhida e propagada pelo mundo da moda como forma de aparição modelo. Este artigo abordará essa questão, considerando as ideias que permeiam a condição de existência da beleza em um corpo, bem como a operação do gosto sobre o belo, julgamento ao mesmo tempo pessoal e compartilhado coletivamente em uma cultura.

Palavras chave: corpo magro, beleza, moda.

Abstract: The appearance of the privileged fashion body, notably the skinny body, is chosen and propagated by the fashion world as a model way of appearance. This article will approach that subject, considering the ideas that permeate the condition of existence of beauty in a body as well as the operation of taste over the beauty, judgment at the same time personal and shared collectively in a culture.

Keywords: skinny body, beauty, fashion.

Introdução

A aparência e as formas de presença vêm figurando com grande relevância nas pesquisas acadêmicas que se debruçam sobre o corpo, trabalhadas principalmente pelo campo da moda, ao investigarem ora sob a ótica da construção de identidades pessoais ou de grupos a partir da roupa, ora interrogando sobre a beleza e as formas de visualidades corporais e estilos de vida possíveis, construídas pelos sujeitos ou difundidos pela indústria da moda.

No interior de uma abordagem sobre a visualidade e aparência do corpo da moda está justamente a questão da escolha do tipo corporal magro para figurar na apresentação de roupas, nas revistas e nas passarelas. Ao procurarmos refletir sobre o corpo da moda, o corpo magro aparece como modelo reconhecidamente preferencial, utilizado e difundido pelo mundo da moda. O privilégio desse tipo corporal está relacionado com pressupostos estruturais, físicos, que o consideram análogo a um cabide para as roupas que

¹ Doutoranda em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia, em cotutela com a Université Paris Nanterre. Mestre em Cultura e Sociedade, graduada em Artes com concentração em Políticas e Gestão da Cultura (IHAC-UFBA) e em Jornalismo (FTC). Membro do Grupo de Pesquisa Corpo e Cultura (UFRB/UFBA).

porta, ao tempo em que é vinculado a uma visualidade socialmente agradável e considerada, em grande medida, bela na contemporaneidade.

Tal escolha é hoje bastante justificada pela melhor funcionalidade do corpo magro para a indústria da moda, ‘seguindo os parâmetros de beleza determinados pelo ‘mercado’ internacional’ (NETO; WHITEMAN, 2010, s.p.). Mas deve-se reconhecer que no momento em que esse corpo “cabide”, uma vez nascido “manequim”, passa a ser chamado e conhecido socialmente como “modelo”², veste a carga significativa desse nome e termina por sugerir um padrão ideal.

Ao considerarmos a força do mundo da moda e sua indissociável relação com a cultura contemporânea (LIPOVETSKY, 1989; BARNARD, 2003), e esta como altamente visual e midiática, podemos entender que a moda foi uma das instituições da sociedade capazes de qualificar esse tipo corporal “cabide” de forma a destacar sua imagem à de outros tipos igualmente diferentes de corpos (mais baixos, mais largos ou curvilíneos). Em última instância, o mundo da moda, eficaz incitador do desejo sobre suas produções e modo de funcionamento, calcado na novidade e na aparência, foi, ele próprio, um relevante operador de “elevação de status” desse tipo corporal a modelo padrão de beleza na sociedade. Pelas vias do desejo, trabalhado pela lógica de consumo (LIPOVETSKY, 1989), o qual a moda participa fortemente, o corpo magro foi sendo transformado, durante o século XX, em objeto de consumo junto às roupas, e seus valores, calcados na magreza, passaram a servir de parâmetro de beleza corporal na cultura ocidental.

O ser magra foi gradativamente sendo visto pelas mulheres ocidentais como uma qualidade, na qual o oposto – o gordo, o disforme ou simplesmente o feio, como opostos do magro (belo) – foi colocado, muitas vezes, quase como uma falha moral, por muito tempo presente em dramaturgias do cinema, de desenhos infantis e de novelas como característica da personagem má ou desleixada. Sobre o desejo por um corpo esguio, como forma de aparição e mesmo estilo de vida, pairam os moldes dos “corpos cabides” das modelos do mundo da moda como ideais, e qualidades inerentes a uma silhueta fina,

² Apesar de no Brasil serem usadas as terminologias “manequim” (principalmente por pessoas mais velhas) e “modelo”, o primeiro, vindo do francês *mannequin*, ainda é o utilizado na França, se referindo, no princípio, aos suportes estáticos das roupas, antes de denominar os “suportes” humanos das revistas e passarelas da moda. Na maioria dos outros países, o termo modelo, oriundo do inglês *model*, é mais popular e, como afirmamos, carrega e representa a noção de um padrão ideal.

longilínea e magra parecem ter se assentado na cultura ocidental como condição de existência de beleza em um corpo.

É sobre essa compreensão da beleza corporal, encontrada hoje socialmente na imagem do corpo magro, que gostaríamos de refletir. Para tal, faremos o resgate das ideias de um padrão de beleza relacionado a critérios que reverberam até os dias atuais, como os de proporção e simetria (ECO, 2010; JIMENEZ, 1997), bem como buscaremos entender sobre a operação do gosto sobre o belo, que se ancora em um julgamento ao mesmo tempo pessoal e compartilhado coletivamente em uma cultura (VALVERDE, 2007; GUYAU, 2009), no qual o mundo da moda participa ativamente (LIPOVETSKY, 1989; CIDREIRA, 2013).

“Condições” de existência da beleza

Aparentemente, certos parâmetros que perpassam as considerações do que é ou não belo incidem sobre o senso comum, ancorados na noção de beleza como ‘[...] uma coisa bem proporcionada. É, portanto, explicável que desde a antiguidade se tenha identificado beleza como proporção.’ (ECO, 2010, p. 61). É na antiguidade grega, especialmente no período platônico, que vamos encontrar um dos indícios de regras mais remotos e considerados para uma forma ideal de beleza. Umberto Eco (2010), em *História da Beleza*, e Marc Jimenez (1997), em *Qu’est-ce l’esthétique?*, mostram que a beleza nesse período era associada a regras e qualificações, como as morais, na busca do bom, da verdade e do princípio de todas as coisas. Baseado nos fundamentos pitagóricos de compreensibilidade da realidade pela lógica numérica, Platão considerou a sensibilidade uma via para a mentira, e o belo e a arte, como dimensões do sensível, deveriam estar a serviço do pensamento filosófico para a organização da cidade, como resposta pedagógica e política para a crise de Atenas. O privilégio de uma concepção mais racional do mundo levou à busca da verdade por meio das leis da matemática, da aritmética e da geometria.

A beleza, portanto, não era apreendida do existente e do mundo sensível, o que colocou o belo como algo a ser trabalhado e materializado a partir da perseguição de ideais, de uma beleza que existia somente no mundo das ideias. A suspeita sobre o sensível representava uma desconfiança sobre a

arte e também sobre a visualidade das aparências, já que o que estava no visível da realidade só poderia ter a pretensão de ser belo. Na busca pela “verdade” das formas, cunhou-se a obediência a regras de beleza calcadas em uma harmonia vinda da simetria para o alcance de formas ideais, o que se estendia, inclusive, aos investimentos sobre o corpo, em uma concepção mais trabalhada, atlética: ‘Voilà pourquoi l’éducation artistique doit aller de pair avec l’éducation ‘musclée’ par la gymnastique sur rythme de la musique ‘militaire’.’³ (JIMENEZ, 1997, p. 227).

Uma outra ideia relacionada à existência de um ideal de beleza corporal, cujos critérios que proporcionariam o belo estariam materializados na figura de um modelo, parece estar vinculada à noção de cânone, surgida nesse período da antiguidade grega. Uma estátua masculina produzida por Policleteo, posteriormente denominada Cânone, foi desenvolvida justamente com base em critérios de harmonia, simetria e proporção. Essas noções vinham sendo trabalhadas ao menos desde Pitágoras, a partir da harmonia representada por um polo oposto à desarmonia de outro, e desenvolvidas por pitagóricos subsequentes como equilíbrio de opostos, que, na visualidade, era materializado por uma proporção simétrica e equivalente das formas. No entanto, Eco (2010) informa que essa proporcionalidade rígida não conseguia dar conta da beleza, e a estátua de Policleteo partiu para critérios mais orgânicos, traduzidos nas regras de uma justa proporção, que são aquelas em que as partes do corpo não obedecem a unidades gerais, mas nas quais a lógica geométrica está presente na relação entre as partes umas com as outras: ‘Todas as partes de um corpo devem adaptar-se reciprocamente, segundo relações proporcionais no sentido geométrico [...]’ (ECO, 2010, p. 74).

Na atualidade, ao que pese a existência de outros tipos corporais desejados⁴, o “corpo cabide” das modelos da moda é frequentemente concebido como padrão de beleza por uma visão de harmonia a partir do entendimento de uma simetria e uma proporção inerentes às formas finas e alongadas. Ora, como podemos falar de simetria em um corpo sabidamente

3 Em tradução livre: “É por isso que a educação artística deve ser combinada com a educação ‘muscular’ pela ginástica no ritmo da música militar.”

4 A diversidade tem ganhado cada vez mais espaço na expressão das identidades pessoais, e hoje é possível observar uma variedade maior de corpos desejados, ainda que a ideia de emagrecimento perpassa a noção de ideal no cuidado corporal.

com pouco volume, em que braços e pernas remetem a uma sensação de grande prolongamento? E esse corpo daria o sentido geométrico das relações proporcionais entre suas partes, como trabalhadas no Cânone? Arriscamos dizer que tentativas de definição da beleza a partir de determinados pressupostos da antiguidade parecem, de algum modo, reverberar nos dias atuais, quando a beleza corporal é valorada muitas vezes por um ideal orientado por uma noção de simetria e mesmo relacionada ao bom e à questão moral. Se o corpo belo supostamente define aptidões, verdade e bondade de uma pessoa, esse julgamento na contemporaneidade certamente ainda passa pela beleza corporal, calcada, sobretudo, na adequação e na “harmonia” de um corpo magro.

De fato, Jimenez (1997) vai apontar que os princípios estéticos gregos exerceram influência na concepção de arte do ocidente, destacando o peso de Platão sobre o pensamento filosófico e estético ocidental. Também Eco (2010) mostra que as ideias de Platão sobre o belo, a harmonia e a proporção foram elaboradas através dos séculos, refletindo no entendimento de senso comum que se tem hoje sobre a beleza como proporção. No entanto, devemos observar que o cânone que representaria o ideal do corpo grego não tem as mesmas formas do cânone de beleza que hoje é representado pela figura da modelo de moda. Por isso, vamos perceber que essa possível influência dos ideais estéticos gregos nos corpos da atualidade se dá menos no sentido direto das formas e mais no plano da ideia, da reflexão estética que passa pela relação da beleza com as noções de harmonia, simetria e proporção.

Os cânones e modelos de beleza que têm como critérios a harmonia e a proporção vão depender do que cada sociedade entende e relaciona a esses critérios, que se modificam continuamente com o tempo e a cultura, conforme muda a percepção humana. Certas ideias atuais de beleza corporal eventualmente são vinculadas a regra, que incidem no imaginário social sobre a qualidade da beleza nos termos de uma operação valorativa da própria “regra” da harmonia. Para além do corpo atlético, também o corpo magro, como corpo modelo (ou das modelos da moda), torna-se sinônimo de harmonia simétrica na contemporaneidade, e a harmonia da magreza é entendida como sinônimo de beleza.

Por outro lado, os cânones e modelos de beleza existem e são reconhecidos em cada época, mas parecem atuar mais como um guia dos investimentos sobre a aparência que sobre a realidade dos corpos propriamente dita. Eco (2010) afirma que havia uma disparidade entre o ideal de proporção e a proporção representada ou construída na Idade Média, e que o ideal renascentista da beleza humana retratada nas pinturas apresentava uma discrepância entre a teoria e as oscilações do gosto. Vigarello (2004), por exemplo, aponta um dado interessante em relação às formas com que se retratava a beleza humana ideal nas pinturas do século XVI, época de uma retomada de ideias platônicas. Quadros de pintores como Piero della Francesca e Leonardo Da Vinci propagavam a lógica matemática da harmonia simétrica do conjunto corporal como ideal de beleza, mas que, segundo o autor, não significou uma efetiva modelação dos corpos nessa direção na vida real, ainda que fortificasse, pela simetria impossível, os valores de uma beleza só possível no mundo celestial. Foi esse valor, admitido como ideal, que era investido no cotidiano a partir de roupas e adereços que valorizavam a parte alta do corpo e o rosto, como forma de aproximação a esse divino.

Na contemporaneidade, um ideal de beleza corporal magro é propagado e parece requerer uma adesão geral, o que, igualmente, não significa uma real correspondência de todos os corpos femininos a esse padrão. Isso não impediu de esse tipo corporal ser admitido de forma mais ou menos generalizada e, funcionando como um cânone, um modelo, influenciou o pensamento sobre a beleza e o cotidiano feminino, em relação aos investimentos sobre o corpo. Atualmente, o corpo magro é um dos modelos corporais compartilhados coletivamente como positivos e perseguidos pelas mulheres, quer seja somente como um desejo inalcançável, ou recorrendo a modelações corporais por meio de roupas, de procedimentos estéticos superficiais e por cirurgias mais invasivas.

Deste modo, embora cada época e sociedade tenha suas “regras” e preferências de silhuetas corporais, devemos levar em conta que as noções gerais de beleza não suprimem as oscilações de gosto, as ideias de cunho mais subjetivas, a divergência de opiniões sobre um suposto padrão ou mesmo a percepção da beleza em alguém que não está no padrão harmônico

socialmente estabelecido. Contraditoriamente, o “corpo cabide”, que representa um cânone de beleza, é abertamente reconhecido (e denunciado, principalmente visando o mundo da moda) por sua qualidade “desviante” (a magreza), em que as “regras” são questionadas na diferença entre a falta de volume em relação a outros corpos “normais”; ao mesmo tempo, é considerado o harmônico e o “normal” idealizado. Que operação é essa, capaz de suscitar um sentimento de beleza ou, como traduz Montesquieu (2005, p. 51), um ‘não sei o quê’, que passa pelo pessoal e se conecta e traduz um gosto coletivo? Tendo em vista nossa problemática do corpo da moda – ou, como viemos nomeando, do “corpo cabide” – como um modelo de beleza, é importante tentar compreender como acontece essa operação de julgamento do gosto e o que entra em jogo nesse processo.

O corpo belo como gosto pessoal e cultural

Montesquieu (2005) já considerava como dimensão comum a apreciação baseada em costumes vindos de instituições e hábitos, o que representa um vínculo com o geral no estabelecimento do belo, do bom, do agradável e de outros sentimentos para o sujeito. No entanto, acredita também que a alma aprecia prazeres retirados de sua própria existência, resultantes de sua união com o corpo, e ainda relaciona o belo, como objeto do gosto, ao prazer e aos sentimentos. Com isso, podemos entender que o autor reconhece a participação do indivíduo, em sua dimensão subjetiva, no estabelecimento do belo nesse ambiente de costumes.

É importante atentarmos para a afirmação de Montesquieu sobre essa condição de existência que leva ao gosto pessoal. Ela nos remete à relação entre o corpo e o sentimento de prazer com o contexto no qual o sujeito está inserido, tendo o corpo, lugar da experiência no mundo⁵, como meio através do qual se constituem as subjetividades. Assim, além do gosto se relacionar a condições tanto gerais como subjetivas, vamos considerar inclusive uma condição intersubjetiva, em que o mundo no qual o sujeito habita vai incidir sobre a forma com que percebe e valora, incluindo suas considerações sobre o belo.

⁵ Tomamos como base o pensamento de Merleau-Ponty (2011).

Vamos retirar uma outra contribuição importante de Montesquieu, quando credita o prazer que temos ao perceber algo útil como *bom*, e o *belo* como o prazer ao percebemos algo sem levar em conta uma utilidade manifesta. Logo, ao reconhecer a beleza como um “não sei o que”, o autor parece se referir, de algum modo, à percepção de algo como belo sem que o julgamento tenha sido feito necessariamente a partir de regras objetivas de beleza.

Um esforço para entender o julgamento do belo para além das definições clássicas, que giravam em torno de regras, foi empreendido durante século XVIII e passou a considerar a dimensão subjetiva e ideias relacionadas aos sentimentos, ao gosto e à imaginação (ECO, 2010, p. 275). Recorremos novamente a Marc Jimenez (1997), que nos ajuda a compreender a importância de Immanuel Kant no desenvolvimento e autonomia da reflexão estética, pois esse filósofo não buscou propriamente a definição de critérios de beleza, e sim se debruçar sobre a condição dos indivíduos, as maneiras com que percebem o belo e os efeitos que ele provoca.

Dentre a existência de tipos de julgamentos realizados posteriormente à experiência e os tipos que não são fruto dela, mas se baseiam em leis universais *a priori* (como as matemáticas), Kant considera também os tipos de julgamento que refletem o espírito do sujeito mas que pretendem ser universais. Ao observar o paradoxo de como um julgamento poderia, ao mesmo tempo, determinar universalmente e refletir um particular, Jimenez mostra que isso se refere justamente ao que Kant considera como o julgamento de gosto sobre o belo:

Pourtant, la *Critique de la faculté de juger*, et notamment la première partie, “Critique de la faculté de juger esthétique”, est construite autour d’une chose philosophique si étrange que Kant lui-même la déclare ‘surprenante’: le jugement sur le beau, propre à chacun, subjectif et particulier est, en même temps, un jugement universel et objectif⁶. (JIMENEZ, 1997, p. 127)

Por um lado, o pensamento de Kant admite a ‘irredutível subjetividade do sentimento de gosto’ (JIMENEZ, p. 158), pois é esse sentimento que opera para o estabelecimento da beleza para o sujeito. Suas observações relacionam o belo a um sentimento ancorado no julgamento de algo sem finalidade, e,

6 Em tradução livre: “Contudo, a *Crítica da faculdade de juízo*, especialmente a primeira parte, ‘Crítica da faculdade de juízo estética’, é construída em torno de uma coisa filosófica tão estranha que o próprio Kant declara ‘surpreendente’: o julgamento sobre o belo, próprio a cada um, subjetivo e particular é, ao mesmo tempo, um julgamento universal e objetivo.”

aparentemente, o 'não sei o que' (MONTESQUIEU, 2005, p. 51) foi identificado e traduzido por Kant como belo, nos termos de um julgamento desinteressado e sem conceito. Por outro lado, para ele esse sentimento proporcionado pelo julgamento de gosto está relacionado a uma simultaneidade entre uma satisfação pessoal com o belo e a satisfação que esse sentimento possa ser comunicado a todos, numa pretensão de sua universalidade.

C'est précisément la raison pour laquelle celui qui juge avec goût [...] est autorisé à attendre de chacun qu'il éprouve la finalité subjective, c'est-à-dire la même satisfaction à l'endroit de l'objet, et à considérer que son sentiment est universellement communicable, et ce, sans la médiation des concepts⁷. (KANT *apud* JIMENEZ, 1997, p. 136)

Para Jimenez, essa pretensão de comunicabilidade do sentimento de beleza se ancora na suposição que o indivíduo tem sobre a existência de um senso comum estético em todas as pessoas. Em Kant (*apud* JIMENEZ, 1997, p. 135-136), esse senso comum aparece como um ideal, que não acusa a efetiva admissão dos julgamentos dos outros, mas como que uma necessidade em admiti-los.

O ideal de beleza corporal para cada sociedade parece permear essa necessidade de uma admissão geral. A partir dos exemplos dados anteriormente por Eco (2010) e Vigarello (2004), sobre a falta de correspondência entre os ideais de proporção corporal e a realidade física na Idade Média e no Renascimento, vamos perceber, para além de uma discrepância, a existência de modelos que funcionam como guia, que reclamam essa universalidade. Com esse argumento, podemos ratificar que se a consideração da beleza para o sujeito acontece no interior de modos e ideias de uma sociedade e cultura, seria mais interessante que reconhecêssemos que um julgamento de gosto estético geral, que leva em consideração critérios como harmonia, simetria e proporcionalidade de um corpo, se refere aos valores compartilhados e conferidos a esses critérios, vinculados e comunicados entre os sujeitos em sua relação com o mundo na forma do gosto e do sentimento da beleza.

Em *Estética da Comunicação – sentido, forma e valor nas cenas da cultura*, Monclar Valverde (2007) nos ajuda a compreender a dimensão coletiva do gosto e seu sentido de comunicabilidade. Ao afirmar que o sujeito é fruto da

⁷ Em tradução livre: "Esta é precisamente a razão pela qual aquele que julga com gosto [...] é autorizado a esperar de cada um que ele sinta a finalidade subjetiva, ou seja, a mesma satisfação em relação ao objeto, e a considerar que seu sentimento é universalmente comunicável, e isto, sem a mediação de conceitos."

experiência com o mundo e que demanda certo reconhecimento dos outros sujeitos nessa relação, o autor esclarece que Kant parece ter reconhecido essa dimensão relacional ao conceber o senso comum para além daquilo que é ordinário em uma sociedade e especificá-lo como *sensus communis*, um sentido comunitário pelo qual ‘transpomo-nos para o lugar do outro’ (apud VALVERDE, 2007, p. 282). Deste modo, Kant relaciona a aceção de gosto à de complacência:

Para Kant, o gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência independente de todo interesse. O objeto de uma tal complacência (Wohlgefallen – ato ou feito de comprazer, de agradar a muitos) chama-se belo. (VALVERDE, 2007, p. 283)

Complacência significa também disposição para corresponder. Valverde compreende a disposição para corresponder e compartilhar o sentido comum do gosto observando sua dimensão relacional e existencial e a condição intersubjetiva da vida em comunidade, da construção no viver junto. Porém, o autor alerta que Kant não se referia a preferências estéticas idênticas, mas a juízos distintos que ‘[...] revelariam a vigência de um mesmo padrão de julgamento.’ (VALVERDE, 2007, p. 283). Podemos entender que a compreensão particular da beleza seria relacionada a um sentimento geral vinculado aos valores de uma cultura, a um mesmo padrão de julgamento materializado em um sentimento de compartilhamento.

Vamos encontrar nas reflexões de Jean-Marie Guyau (2009) o compartilhamento e transmissão sociais dos pensamentos e das sensibilidades ocorrendo de forma ainda orgânica nos indivíduos. A partir do argumento de que seria estranho se organismos agrupados em sociedade não influenciassem uns aos outros, entende que há, entre esses organismos, a transmissão de emoções, que se espalham às outras partes do corpo social direta ou indiretamente.

Para explicar como acontece a transmissão de emoções de forma direta, Guyau se ancora na correspondência entre os movimentos de vibração nervosa e os estados psíquicos, ‘fazendo-nos vibrar de uma maneira simétrica às vibrações nervosas do ser que o lançou’ (2009, p. 80). Para ele, há como que uma imitação do movimento de vibração percebido, não necessariamente de modo a sentir a mesma coisa que o outro, e sim uma excitação do sistema nervoso, como um eco do sentimento do outro em nós.

As considerações de Guyau sobre uma sociabilidade orgânica confluem para compreendermos que os modos comuns de observarmos a beleza de um corpo se ancoram nos sentimentos e emoções compartilhados já no interior dos indivíduos, se conectando a partir dos ecos que reverberam das relações sociais. Esse caráter social das emoções é reafirmado pelo autor quando explica a transmissão das emoções também por via indireta, que é aquela dos signos da linguagem dos gestos e dos sons, um meio para a ampliação da expressão da interioridade dos sujeitos.

Vemos, então, nos argumentos de Guyau, uma dilatação do sentido de sociabilidade dos pensamentos que circulam em determinada cultura e sociedade – como aqueles que entendem de maneira mais ou menos comuns os padrões de beleza dos corpos – à sociabilidade da interioridade dos sujeitos e sua sensibilidade. Por isso, o autor considera o caráter social também na emoção estética, pois entende o sentimento do belo a ela vinculado como uma consciência da solidariedade e harmonia interiores.

Há muito tempo que os filósofos gregos situaram o belo na harmonia, ou pelo menos consideraram a harmonia uma das características mais essenciais da beleza. Essa harmonia concebida pelos antigos de uma forma demasiado abstrata e matemática, reduz-se, para a psicologia moderna, a uma solidariedade orgânica, a uma conspiração de células vivas, a uma espécie de consciência social e coletiva no próprio âmago do indivíduo. Nós dizemos “eu”, mas também poderíamos dizer “nós”. O agradável torna-se belo à medida que ele envolve uma maior solidariedade e sociabilidade entre todas as partes do nosso ser e todos os elementos da nossa consciência, à medida que ele é mais atribuível a esse “nós” que está no “eu”. (GUYAU, 2009, p. 84-85)

Se nossas emoções pessoais são modeladas em âmbito social, considerando um compartilhamento, a solidariedade e a harmonia orgânica interna dos sujeitos carregam essa correspondência entre os pensamentos que circulam na sociedade, podendo, portanto, se afirmar enquanto “nós”. Os julgamentos sobre o belo, como os que consideram os modelos corporais vigentes em uma sociedade, circulam nessa vibração conectada entre os organismos sociais, e, assim, a solidariedade orgânica reflete a solidariedade social.

As observações de Guyau nos permitem, ainda, considerar que o belo pode vir mesmo de um sentimento de agradabilidade, a partir de uma disposição mais complexa e consciente da intensidade e harmonia interiores na fruição de um objeto. O autor defende justamente uma ampliação do domínio

do belo para além de sua origem (artística ou não) e da beleza sem finalidade, entendendo o belo já como presença rudimentar de valor estético possível em todo sentimento na fruição, inclusive naqueles vindos de objetos e representações utilitários.

A percepção da beleza na vida prática, nos objetos e representações, é ancorada na transmissão das emoções de forma orgânica, mas também por sua forma indireta, através dos signos da linguagem de que fala Guyau. Nesse âmbito, se encontram as linguagens da roupa, do corpo e do corpo vestido, que fazem com que o julgamento sobre o belo aconteça igualmente no cotidiano, na medida em que os corpos figuram como aparências compostas para a aparição social. Tanto o vestir-se adequadamente para o trabalho quanto tatuagens visíveis ou curvas corporais evidenciadas pela roupa são colocadas para a avaliação do outro no ambiente dinâmico de relações sociais que caracterizam a vida humana. Especialmente pela moda, o corpo é investido para a adequação e pertencimento e, por outro lado, para a individualização e personalização dos sujeitos.

A pesquisadora de moda, corpo e aparência Renata Pitombo Cidreira (2013), reflete justamente sobre a dinâmica do gosto relacionada às formas de aparição sociais no texto *O gosto como vínculo lúdico*. Partindo do aspecto comunal do juízo de gosto de Kant, considera a dimensão de universalização do gosto singular no julgamento de algo como belo, 'do mesmo modo que esperamos tal concordância do outro, ainda que tácita, diante de uma vestimenta, paisagem, ou pessoa que consideramos bela.' (p. 137).

A autora evidencia a dimensão relacional do juízo de gosto, com base nas reflexões de Bourdieu e Simmel. Para Bourdieu o gosto é fruto de condições particulares de existência e afirmador de diferenças, constituindo os estilos de vida a partir das diferenças e correspondências entre indivíduos e grupos. Já Simmel parte diretamente da análise do fenômeno da moda para reconhecê-la enquanto elemento que une e separa sujeitos. Efetivamente, os estilos de vida estão retratados também na aparência física, principalmente a partir do uso de mecanismos de afirmação visuais, escultores e identificatórios sobre o corpo, como as vestimentas.

Se a composição da aparência nos apresenta, de algum modo, expõe nossas preferências, mas também traz algo do outro na nossa

aparição, algo que nos torna familiar, que nos une, enfim. E quando essa aparição é considerada bela ou mesmo sublime, somos tomados por um sentimento que provamos na presença de uma certa forma, e este sentimento não necessita da mediação de um conceito: assim podemos definir o gosto como essa capacidade de apreciar e valorar algo que é universalmente comunicável. (CIDREIRA, 2013, p. 142-143)

Cidreira admite a relação entre o gosto pessoal e as preferências partilhadas em âmbito coletivo que operam na manifestação de si e no reconhecimento e acolhimento sociais. Ao evidenciar a dimensão relacional do gosto, vamos reconhecer com a autora a aproximação do julgamento da beleza à vida prática, ambiente em que tais questões se colocam diariamente para os indivíduos, como a beleza percebida em uma composição, enquanto corpo vestido, para a aparição na sociedade, nas ruas e em outras formas de representação, como os desfiles de moda.

A beleza vinculada ao corpo magro está impregnada explícita e implicitamente na cultura, assentada nos anseios e expectativas da apresentação e visualidade dos meios que a propagam. Na linguagem dos desfiles de moda, cuja utilidade seria primeiramente a de apresentar novas coleções, as roupas são colocadas para apreciação nos corpos. Ideias de beleza corporal são transmitidas também pela linguagem do próprio corpo como forma de expressão plástica, em sua relação com a linguagem das roupas de moda nas passarelas. É esse composto corpo-roupa que é julgado em sua beleza, cuja variedade de sentidos é trabalhada a partir de um modelo de corpo baseado na figura magra.

Aos movimentos do corpo nos desfiles de moda são agregados som, cenário, maquiagem, ou seja, todo um envoltório artístico e lúdico que cria como que uma aura para os “corpos cabide”, um ambiente de sonho que estimula o desejo sobre esse corpo, inclusive como estilo de vida, de movimentos e forma de andar, de olhares e poses análogos aos da passarela, de um portar-se com a roupa e de uma beleza “Modelo”.

Considerações Finais

Ao compreendermos que as ideias de beleza corporal que perpassam a noção de um gosto que é pessoal são também coletivas, em relação direta com a época e a cultura que a caracterizam e difundem, vemos que o visual no estilo “corpo cabide” como modelo de beleza está fortemente relacionado a

essa sociedade e cultura da qual a moda participa, seja no cotidiano das ruas ou de outras frentes da moda.

Assim, reiteramos a influência da moda no estabelecimento de ideais e na modelação da beleza corporal, seja pelos mecanismos de comunicação que propagam seus valores, seja pelo desejo de moda, revelando sua presença marcante na sociedade como polo comunicativo e de compartilhamento de ideias relacionadas à beleza que têm a pretensão de uma adesão geral. Desde o momento em que a moda existe, incitando o desejo e as mudanças vestimentares, vai influenciar, em diversos níveis e épocas, as conformações dos corpos, quer como instrumento que serve à concretização dos valores corporais de determinada sociedade, quer como polo de valor corporal ela mesma.

Referências

BARNARD, Malcolm. **Moda e Comunicação**. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

CIDREIRA, Renata Pitombo. *O gosto como vínculo lúdico. As formas da moda: comportamento, estilo e artisticidade*. São Paulo: Annablume, 2013.

ECO, Umberto. **História da Beleza**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

GUYAU, Jean-Marie. **A arte do ponto de vista sociológico**. Trad. Regina Schöpke e Mauro Baladi. São Paulo: Martins, 2009.

JIMENEZ, Marc. **Qu'est-ce que l'esthétique?** Paris: Gallimard, 1997.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O corpo. Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. **O gosto**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2005.

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.

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

VIGARELLO, Georges. **Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours.** Paris: Seuil, 2004.