

**Moda e performance**  
**Fashion and performance**

**Renata Pitombo Cidreira (Comunicação, UFRB)<sup>1</sup>**

**Resumo:** O presente artigo procura compreender a diferença entre a performance nas artes e na vida cotidiana. Nesse sentido, ele indaga como a composição da aparência, através dos investimentos vestimentares, é capaz de possibilitar a incorporação de um personagem ou de uma persona. Para isso, leva em consideração, especialmente, a contribuição de Erving Goffman.

**Palavras-chave:** moda, performatividade, corpo

**Abstract:** This article seeks to understand the difference between performance in the arts and in everyday life. In this sense, it considers how the appearance's composition, through fashion investment, can permit the incorporation of a character or of a *persona*. For this, it takes into consideration, especially, the Erving Goffman's contribution.

**Keywords:** fashion, performativity, body

---

<sup>1</sup> Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), professora adjunta da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), autora dos livros **Os sentidos da moda** (Annablume, 2005) e **A sagração da aparência** (Edufba, 2011), e líder do grupo de pesquisa Corpo e Cultura. E-mail: pitomboc@yahoo.com.br

## Introdução

A exposição Hussein Chalayan: Récits de mode (entre 15 de julho e 13 de novembro de 2011), no museu de Artes Decorativas, em Paris, nos reenvia ao universo do estilista que explora com maestria os entrelaçamentos entre arquitetura, design e moda. A disposição das vestes e dos vídeos restauram a ambiência performática sempre presente nos desfiles do criador. Experiências multi-sensoriais, seus desfiles reúnem corpos, música, iluminação, cenário, numa constante busca de presentificação desses corpos vestidos em ação. Na exposição, quase todos os manequins aparecem em cenas cotidianas, em momentos da vida vivida; em outros, é a interação entre o corpo e sua segunda pele que é exibida, numa exploração tecnológica sem limites.

A conjunção moda e performance tem se acentuado muito nos últimos tempos. Se hoje, Hussein Chalayan é considerado um dos grandes mestres da performance fashion, não podemos esquecer de outros criadores que investem na relação arte e moda. Entre estes, destacamos nomes como Issey Miyake e Jum Nakao, cujas elaborações (das quais falaremos a seguir) exibem de forma singular a estreita relação entre arte e moda, apropriando-se da performance como processo cênico e manifestação de presença.

Além disso, a composição da aparência pelos próprios usuários tem dado mostras cada vez mais interessantes da capacidade performativa do corpo vestido. Vários movimentos de estilo exibiram de forma espetacular a dimensão lúdica e potencialmente significativa da vestimenta, a exemplo dos punks, hippies e mais recentemente dos tecno-raves; sem falar da experiência singular do dandismo, atualmente retomado pelos sapeurs (na África) e das aparições dos japoneses, que incarnam personagem de histórias em quadrinhos e tantas outras aparências ficcionais.

Alguns fenômenos nos auxiliam a compreender a relação entre esses dois campos: o surgimento do prêt-à-porter, com a ampliação dos desfiles, transformados em grandes espetáculos; a proliferação das mídias e das novas tecnologias na sua aproximação/investigação do corpo e da imagem, da visibilidade; a estetização generalizada da cultura; e o próprio surgimento

da performance enquanto movimento artístico e, posteriormente, corrente de pesquisa acadêmica, os Performances Theories.

## **Performance**

A produção de Erving Goffman, sociólogo norte-americano, fundamenta-se, quase totalmente, na analogia da vida social com o jogo e com o teatro. Como define o próprio autor, a perspectiva por ele empregada na sua obra mais representativa no campo da teoria social, *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* (1975), é a da representação teatral. E nesse sentido, ao privilegiar os princípios de caráter dramáticos, a fim de compreender a maneira pela qual o homem apresenta a si mesmo e as suas atividades às outras pessoas, em situações comuns de trabalho, bem como os meios pelos quais dirige e regula a impressão que formam a seu respeito, Goffman aciona temas como etiqueta, diplomacia, crime, finanças, publicidade, vestuário, direito e sedução, o que implica, em última instância, num discurso e num olhar a esta ‘região do cômico decoro’ cotidiano, aproximando-se, desse modo, de uma das principais problemáticas tratadas pela abordagem compreensiva.

Embora esta adesão à analogia entre a vida social e o drama não seja especialidade de Goffman, nem muito menos algo recente, já que este discurso se faz presente pelo menos desde os anos 30 na abordagem sociológica, em que desde aí se reconhece o mundo como um imenso “palco”, em que nós somos “atores” representando nosso “papel” ou vários “papéis”, há algo relativamente novo no trabalho de Goffman: em primeiro lugar, tal analogia passa a ser usada com força total, e de uma forma extensa e surpreendentemente sistemática, e não de forma esporádica; em segundo, a analogia deixa de ser usada no tom depreciativo que lhe era habitual e passa a ser encarada mais respeitosamente como uma forma estrutural e genuinamente dramática. Aspectos que, se por um lado podem significar uma conquista, na medida em que legitimam a analogia teatral como estrutura de análise; por outro, podem conduzir a uma tal sede de

sistematização que venha a instrumentalizar o próprio discurso dramático, em busca de uma regulação das atuações dos seres sociais.

Em alguns momentos, nas palavras de Goffman, esta sede parece ser preponderante, chegando mesmo a limitar o vasto campo de especulações suscitadas pela *vida como ela é*, conforme podemos perceber na seguinte passagem:

(...) Quando um indivíduo se apresenta diante de outros, terá muitos motivos para procurar controlar a impressão que estes recebem da situação. Este trabalho trata de algumas das técnicas comuns que as pessoas empregam para manter tais impressões, bem como de algumas das contingências habituais associadas a seu emprego (GOFFMAN, 1975, p.23).

No entanto, este aspecto não deve servir de pretexto para encobrir as contribuições da obra do autor, no âmbito da analogia com o jogo e com o teatro, tomados enquanto práticas interacionais, em que está suposta uma influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata.

Entre os pressupostos utilizados pelo autor encontra-se a ideia de que na vida cotidiana, por certo, há uma clara compreensão de que as primeiras impressões são importantes. Desse modo, é necessário estar sempre atento para a impressão que se quer causar no outro, esquematizando previamente a definição da situação, ou seja, montando o palco para um tipo de jogo específico de comunicação, tendo algum Outro como referência de interlocução, embora, aparentemente, o papel da plateia possa parecer passivo.

Nesta perspectiva, Goffman enfatiza noções como desempenho, movimento ou prática, representação, cenário ou fachada, fachada ou cenário pessoal, interação, personagem, espetáculo, ator, performance, entre outras. Além de detalhar o que ele chama de características gerais da representação, ou ainda descrever as técnicas da manipulação da impressão.

No âmbito do presente trabalho, entretanto, apenas algumas destas noções serão selecionadas em função da adequação e proximidade às inquietações que o motivam, a saber: a ideia de *representação*, entendida como toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência; o *desempenho*, que seria toda atividade de um determinado participante que sirva para influenciar, de algum modo, qualquer um dos outros participantes; *cenário ou fachada*, que constituem as partes cênicas de equipamento expressivo; o *cenário ou fachada pessoal* que corresponde aos sinais expressivos que, de modo mais íntimo, identificamos com o próprio ator, a exemplo do sexo, idade, altura, aparência, padrões de linguagem, vestuário, entre outros; *personagem*, entendida como incorporação de um determinado papel; a ideia de *interação*, já mencionada, que supõe a influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata. Tal noção merece um olhar mais atento, uma vez que é o traço determinante da obra do autor. Como sugestão, o artigo *L'ordre de l'interaction (s/d)*, no qual Goffman define mais detalhadamente a noção de interação, sugerindo que o ponto de partida é o corpo a corpo, este domínio do face a face, necessidade enraizada em certas precondições universais da vida social. Além destas, a noção de *performance* que trata da ação explícita que implica a intenção, o movimento corporal e o fato de que ela seja uma ação interpessoal realizada, valorizando a aparência.

Tais ferramentas podem ser interessantes no exercício de compreensão do fenômeno da moda e, sobretudo, do estilo enquanto um modo de jogo interativo entre certos atores/personagens. Além do mais, o quadro referencial teórico que sustenta suas bases na analogia com o teatro e com o jogo é, de algum modo, recorrente nos estudos sobre a moda e as cenas vestimentárias.

## **A performatividade da aparência na cena teatral**

A experimentação com o corpo ou do corpo começou a vigorar no campo das artes no que se cunhou de *body art*, inserido num gênero mais amplo, a performance, entre as décadas de 60 e 70. Os artistas contemporâneos, e mais notadamente, os performers, foram influenciados pela definição mesma do *happening*: um evento só existe no instante do seu acontecimento, aqui e agora, com todo o corpo. O termo *body art*, assim como o termo *happening*, agrupa diversas tendências internas, mas como observa Jorge Glusberg (2009, p. 42) “o denominador comum de todas essas propostas era o de desfeticizar o corpo humano, eliminando toda exaltação à beleza (...)”. As performances geralmente nasciam, de exercícios de improvisação ou de ações espontâneas.

A partir daí vários foram os artistas que elegeram o corpo como matéria prima da sua arte e, em muitos casos, o próprio corpo e não um outro corpo como meio e suporte da sua atividade criativa. Sobretudo na performance, a ideia é utilizar o corpo como matéria prima, explorando suas capacidades, mas também incorporar outros aspectos individuais e sociais, “vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte” (id., p. 43).

Tal empenho proliferou entre as décadas que se seguiram, com mais ou menos intensidade e, nos últimos anos, a performance, com o corpo presente e ativo, retornou com vigor na cena artística e vige de forma intensa nos dias atuais. Como observa Sally O’Reilly, “(...) o corpo é hoje considerado por sua fragilidade e sua visceralidade, como um meio de expressão poderoso da experiência vivida, bem como um meio de investigação formal e estética” (2010, p. 8).

Investimentos como os feitos por Orlan e Franko B são emblemáticos dessa abordagem corporal como obra de arte. A performance “I miss you” do italiano Franko B procura a beleza na imagem de um corpo escultural, através da visceralidade da carne e do sangue. Numa passarela, como uma de moda, com piso branco, o artista desfila nu, com o corpo pintado de branco, com os pulsos cortados (de verdade), manchando o chão de sangue.

Também investindo sobre a própria carne, através de cirurgias plásticas, a artista francesa Orlan vem mobilizando a atenção do mundo das artes e da mídia desde a década de 90, explorando a relação do corpo com a

tecnologia. Aos 43 anos fez a primeira de nove operações da *performance Reincarnação de st. Orlan*. As cirurgias são feitas sob a forma de *performance* mediática e ensaiada, mesclando elementos como música, literatura e dança, além da presença de cenografia e figurinos. Orlan já incorporou o nariz da escultura de Diana, a boca de *Europa* de Boucher, a testa da *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, o queixo da *Vénus* de Botticelli e os olhos da *Psyché* de Gerome. As cirurgias performáticas são registradas e transmitidas para todo o mundo, com a possibilidade de participação dos espectadores, através de telefonemas, o que as torna interativas.

Como já mencionamos, entre os estilistas também há uma exploração da *performance*, enquanto movimento corporal e ação interpessoal realizada, como enfatiza Goffman. O foco para a ação espetacularizada são os desfiles, que se transformaram em verdadeiros espetáculos. Como observa a curadora Ginger Gregg Duggan, em artigo intitulado *O maior espetáculo da Terra: os desfiles de moda contemporâneos e sua relação com a arte performática* (2002), “o fato de o produto ocupar plano secundário em relação ao conceito resulta em desfiles semelhantes a rituais”, além de provocarem uma ambiguidade no espectador em relação às roupas, uma vez que estas, muitas vezes, aparecem como verdadeiras esculturas, e portanto, obras de arte, que visam a contemplação e nem sempre o uso.

Os desfiles de moda que caem na categoria de espetáculo relacionam-se intimamente com artes de *performance* como teatro e ópera, além de filmes de longa-metragem e vídeos musicais. Assim como nas representações de palco, os desfiles criados por designers de espetáculo exibem muito mais do que roupas. Na maioria dos casos, interpretam-se como minidramas completos, com personagens, locações específicas, peças musicais relacionadas e temas reconhecíveis. Não raro, o único elemento que separa o desfile de moda de seus correlatos teatrais é seu objetivo básico – funcionar como estratégia de marketing (DUGGAN, 2002, p. 5).

Assim como os artistas de performance dos 60 e 70, bem como os contemporâneos, os designers buscam formas diferenciadas para produzir e mostrar seu trabalho. Principalmente a partir da década de 90, os criadores de moda, inspirados pelas performances dadaístas e pela arte performática dos anos 60 e 70, passam a produzir desfiles de moda espetaculares chamados por alguns de “teatro sem trama”, como evidencia Duggan (2002, p. 6).

Esta, entretanto, não é uma realidade apenas recente. Mesmo que de forma mais pontual, vamos encontrar registros desta arte performática na apresentação das coleções de grandes criadores desde o início do século XX, quando as manequins vivas passam a ser incorporadas na exibição das coleções dos costureiros. Em 1909 temos exemplos como a criação do Teatro da Moda, encomendado pela Harrads londrina, os sete atos da mulher encenados num desfile de Lucile, que exibem a presença do aspecto cênico, espetacular na apresentação das roupas. Também Chanel, em 1912, quando da abertura da sua loja em Deauville, usou a prima e a tia para desfilarem suas criações pelas ruas da cidade, num ato prenunciador da performance.

Na contemporaneidade, Issey Miyake, por exemplo, conhecido pela junção moda, tecnologia, tecido e modelagem faz questão de exibir em seus desfiles o processo de design e construção da roupa, como pode ser constatado nos desfiles de 1999, quando o estilista trouxe para o palco assistentes remodelando peças ainda no corpo das modelos. O processo de plissagem e sua transformação da seda numa nova interpretação, bem como outras experimentações levaram Miyake a ser reconhecido pelo mundo da arte. Desde o começo, seus desfiles sempre foram grandes acontecimentos, a começar pela escolha inusual dos espaços, a exemplo de piscinas e estações de metrô abandonadas ou as instalações da Conciergerie, numa analogia com as belas-artes. A sua arte vestível, sempre exibida de forma performática, privilegia o processo e o engajamento corporal, como muitos artistas identificados como performers.

Também Hussein Chalayan explora as performances coreografadas na apresentação de suas coleções. Inspirado pela tecnologia, suas peças obedecem a controles automáticos, gerando formas diferenciadas em plena passarela. Em desfile de 2000, o estilista usa o cenário de uma sala para



exibir suas roupas, em que as modelos vão vestindo pedaços de pano que se encontravam sobre os móveis, finalizando com a transformação surpreendente de uma mesa numa saia. Uma cena que nos apresenta não apenas uma sofisticada manipulação tecnológica, mas que também evidencia um diálogo permanente entre o nosso corpo e o ambiente que nos cerca, sugerindo que nos vestimos e nos modelamos gestáltica e visceralmente num jogo de entrelaçamento carne e mundo. Considerado um designer que privilegia inovação e experimentação, Chalayan já teve seu trabalho batizado de “moda de ideias”, o que o identifica com o mundo das artes de performance.

Entre os brasileiros, Jum Nakao ganhou destaque com seu desfile de roupas de papel em 2004. As modelos, estilizadas como playmobils, entraram na passarela exibindo vestidos, saias e adornos inspiradas na moda do século 19. A imagem procurava sugerir o encontro entre a tradição e a industrialização dos bonecos de plásticos, feitos em série. Ao final do desfile, as modelos rasgaram as peças confeccionadas como obras de arte. Para o estilista, o desfile performático foi um modo de questionar certos valores, como a efemeridade, o consumismo exacerbado etc. Além disso, ao escolher o papel (lugar do esboço), Nakao pode exibir parte do processo criativo, sugerindo como a matéria prima também é sensível a ação do tempo.

### **A performatividade da aparência na cena cotidiana**

Mas gostaríamos de chamar atenção para um outro aspecto que vem acontecendo na atualidade com mais vigor: o deslocamento deste tipo de investimento do campo da arte para a vida cotidiana. É cada vez mais frequente a observação de certa exibição corporal pelos indivíduos no seu dia a dia, nas suas tarefas corriqueiras; e é aqui que o universo da moda se fortalece, juntamente com todas as esferas que auxiliam na composição da aparência, permitindo uma aparição espetacular.

A elaboração de uma autoimagem que pode ser produzida e gerenciada pelo próprio sujeito se expande ainda mais a partir dos anos 1980, com o crescente desenvolvimento da indústria dos cosméticos, a proliferação das academias de ginástica,

maiores possibilidades de controle do peso, técnicas de esculturas corporais e o estímulo da Moda ao exercício de *estilos particulares e performances individuais* (MESQUITA, 2002, p. 120).

No entanto, não podemos esquecer que tal possibilidade de acentuação de uma elaboração da autoimagem só é possível devido ao reconhecimento de que a própria vivência pessoal depende de uma disposição comportamental e de uma aparição pessoal, ou seja, de uma atuação corporal. Assim podemos dizer que o teatro e a cena é a exacerbação dessa capacidade vital do ser humano e por isso mesmo, a metáfora goffmaniana da representação do eu na vida cotidiana e a noção de performance são tão pertinentes, pois como muito bem salientou Paul Zunthor (2009) “o termo e a ideia de performance tendem (...) a cobrir toda uma espécie de teatralidade: está aí um sinal” (p. 18). Também Georg Simmel (2008) nos chama atenção para o fato de que o adorno, o adereço nos envolve e amplia o nosso eu, antecipando aqui essa disposição performática, ou melhor, performativa, do ser humano. Além da analogia também já observada por Merleau-Ponty (2006) que afirmava: “A expressão de si na vida é semelhante ao comportamento de um papel desempenhado” (p. 565).

Em *Polissemia da Performance* (2010), André Helbo nos chama atenção para a distinção que a abordagem do espetáculo vivo, no campo das artes, estabelece entre performatividade integrada e performatividade pura, tendo como inspiração a descrição austiniana, retomada pelo segundo Wittgenstein (1961). Se traçamos uma analogia pensando no campo da composição da aparência, talvez possamos falar de um corpo performático (performatividade integrada – representação) e de um corpo performativo (performatividade pura, cuja intencionalidade não está presente).

Logo a performatividade pura acolheria o indivíduo comum no seu dia a dia, na cena cotidiana, enquanto a performatividade integrada acolheria, no caso da moda, a modelo no desfile ou nas fotos para revistas, numa cena teatral. No primeiro caso, o ator/indivíduo se mostra através de seu corpo; no

segundo “num espaço determinado, na relação entre ator/performer e seu entorno, o corpo torna-se outra coisa que um corpo, porque ele é olhado diferentemente pelo ator e pelo espectador, que se colocam de acordo sobre as condições da enunciação” (p.11) ou da atuação (complemento meu).

De todo modo, o que nos interessa focalizar é o fato de que existe uma performatividade relativa às condições de expressão e de percepção na cotidianidade. É esse corpo performativo que exhibe de maneira decisiva e radical a ideia de inspiração merleau-pontyana de que só conheço o corpo humano vivendo-o. Isso significa assumir total responsabilidade do drama que flui através de mim, e fundir-me com ele.

Nesse sentido, concordando com Zunthor, a performance deve se relacionar ao momento decisivo em que os elementos se cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo” (p. 18). Ainda segundo o autor a performance designa um ato de comunicação como tal: refere-se a um momento tomado como presente; “é um ato único de participação, co-presença, que gera prazer” (2007, p. 65).

Como assinala Michel Maffesoli (1996), as vestimentas, os cuidados com a cabelo, a maquiagem, ou seja, toda preocupação com a aparência é um elemento decisivo na composição dos diversos personagens que incarnamos todos os dias e, certamente, é uma dinâmica que atualiza constantemente um engajamento corporal numa cena que se constitui com a minha presença, mas que se estende para além dela.

Quem muito bem soube se apropriar desta dimensão expressiva da indumentária foram os Dândis, que fizeram da aparência a sua razão de ser. Estes homens reverenciaram a elegância e incorporaram de modo fecundo a ideia de que o aparecer expressa o ser, de que toda aparição só se efetiva através de uma apresentação. Como observa Patrice Bollon em suas considerações sobre os dândis,

A Beleza – essa maneira de celebrar o mundo em sua aparência, e mesmo como pura aparência, lhes servia de modo de vida e de ética, de ideologia, e constituía para eles sua única, última moral: como os gregos descritos

por Nietzsche, eles concebiam a vida como uma arte (...) (1993, p. 181).

O dândi, interpretado na atualidade, pode ser concebido como um ser refinado, com uma grande preocupação com a composição da aparência, ou mesmo alguém que tenha o desejo de se fazer notar pela aparência e, em muito casos, adotando mesmo a aparição pessoal como modo de vida. Na contemporaneidade, encontramos uma reelaboração da estética dândi, adotada por alguns membros da comunidade de Brazzaville, na República Democrática do Congo: “les sapeurs”, homens que respeitam e se vestem com elegância. Nos seus ternos em tons de vermelho, verde, ou mesmo amarelos, em suas meias quadriculadas, e no uso de acessórios como lenços, gravatas borboletas, bengalas, entre outros, eles acolhem de maneira lúdica e simbólica a vestimenta e todo o universo da aparência e expressam um modo de ser e de estar no mundo.

O registro desses corpos altivos e bem humorados pode não expressar e se confundir com uma obra de arte como reivindicavam alguns dândis mais extremados, mas certamente revela a potência das vestes e a capacidade performativa do corpo de cada um de nós, além de retomar uma atitude e uma conduta do outro, que nos antecede.

## **Referências Bibliográficas:**

BOLLON, Patrice. **A moral da máscara**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

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**. Vol. 1, Número 2. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2002.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Célia Santos Raposa. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

GLUNSBURG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HELBO, André (Org.) **Performance et savoirs**. Paris: Éditions De Boeck Université, 2011.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Tradução de Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Psicologia e pedagogia da criança: Curso da Sorbonne 1949-1952**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MESQUITA, Cristiane. Roupas – Território da existência In **Fashion Theory: A revista da Moda, Corpo e Cultura**. Vol. 1, Número 2. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2002.

O'REILLY, Sally. **Le corps dans l'art contemporain**. Traduit par Lydie Échassériaud. Paris: Thames & Hudson, 2010.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda e outros escritos**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda., 2008.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sueli Fenerich. São Paulo: CosacNaify, 2007.