(AUTO) BIOGRAFIAS FICCIONAIS: ALGUNS REGISTROS SOBRE AS ARTES DE VESTIR

(AUTO) BIOGRAPHIES FICTIONELLES: À PROPÔS DE L'ART DE S'HABILLER

Andréa Portela (portela.andrea@gmail.com)
Pedagoga, design de moda e mestranda do programa de Estudos de Cultura Contemporânea - ECCO da Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT.

Orientação Prof. Dra. Ludmila Brandão (ludbran@terra.com)
Arquiteta e historiadora, doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), com pós doutorado em Crítica da Cultura pela Université d'Ottawa/Canadá. É Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da UFMT e do Núcleo de Estudos do Contemporâneo (UFMT/CNPq). Autora de A catedral e a cidade (EdUFMT, 1995) e A casa subjetiva: matérias, afectos e espaços domésticos (Perspectiva, 2002; 2008).

Resumo: A perda de fronteiras entre as linguagens artísticas contemporâneas norteia este trabalho e traz a reflexão sobre as práticas vestimentares enquanto arte performativa visando compreender, através de relatos autobiográficos, como modos e modas do cotidiano, cada vez mais, são investidos de valores estéticos, em vidas que, elas próprias, se constituem como arte.

Palavras chave: Vestir. Arte Performativa. (Auto)biografias.

Résumé: La perte des frontières entre les langages artistiques contemporaines est l'horizont de cet article qui fait une refléxion sur des pratiques d'habillement comme des arts performatifs. Le but est de comprendre, à travers des récits autobiographiques, le phénomène où le quotidien est, a chaque fois plus, surchargé des valeurs artistiques et la vie, elle meme, est constitué comme une oeuvre d'art.

Mots-clés: habiller, art performatif, autobiographie.

(AUTO) BIOGRAFIAS FICCIONAIS: ALGUNS REGISTROS SOBRE AS ARTES DE VESTIR

Tendo como objeto de estudo nossas práticas vestimentares, experimentamos uma proposta de estudo interdisciplinar que transita entre a conjunção do banal (cotidiano) com o extraordinário (*performance)*.

Qual o papel que a moda representa neste contexto? Quais as diferentes relações que se estabelecem entre corpo, objetos, gestos, sentidos e não-sentidos? Essas são as questões recortadas e a hipótese é de que o ato de vestir pode se constituir como um processo artístico.

O objetivo geral é verificar, através da poética do cotidiano, variadas formas de produção desta prática a partir da performatividade do homem-mulher ordinários, portanto, o foco principal não são os acontecimentos extraordinários das passarelas da moda, ou eventos reconhecidamente artísticos além dos espetáculos mercadológicos da publicidade e similares, mas, ao contrário, as práticas cotidianas relacionadas ao ato de se vestir que, apesar de seu caráter ordinário, julgamos possuir uma dimensão performática.

Entre os eventos espetaculares e a prática ordinária do vestir parece haver uma conexão. Suspeitamos que os primeiros funcionem como principal dispositivo - dentre outros mais subjetivos - para que nossos hábitos vestimentares ganhem um caráter performático mais intenso, o que garante a importância do evento banal transformado em performance neste estudo.

A palavra *performance* está situada num intricado jogo de in-definições e, por ter assumido muitos significados, seu entendimento só é possível mediante a articulação de diversas noções. Interessam-nos especialmente os significados mais específicos nas artes e nas ciências humanas porque nos direciona para uma suspensão entre a arte e a vida; discussão que parece despertar a partir dos anos 1950 e se expande por todas as dimensões da vida até participar da própria forma de atuação no contemporâneo. Em tão amplo alcance, também é do interesse da antropologia e várias disciplinas - inclusive entre suas adjacências como a *cultural studies*, com as quais vamos articular conceitos rumo a uma travessia pela performatividade vestimentar cotidiana.

Richard Bauman destaca três concepções no intuito de conceituar *performance*. A mais antiga delas encontra-se na antropologia, proeminente dos anos 70, chamados na literatura de “performances culturais”, que enfoca a

performance como um evento especial, marcado como um ritual, um festival, feiras, espetáculos; ocasiões que fornecem elementos simbólicos e valores profundos de uma dada sociedade e que são exibidos, performados para uma corporação - reforçando a necessidade de serem vistos, contemplados e manipulados. As performances culturais seriam, portanto, reflexivas na medida em que são concomitantemente: ”memoráveis e replicantes”, eficientes na constituição de públicos disseminando conhecimento, promovendo participação e ação entre as pessoas envolvidas.

Num segundo enfoque, surgido a partir dos estudos do inglês J. L. Austin (filósofo da linguagem), mais precisamente em 1962, em *“How to do things with Words”,* a *performance* funciona como “performatividade”. Bauman sustenta que a ampliação deste conceito se deu sob influência de Judith Butler em seus estudos sobre a performatividade de gêneros, que apresenta as características de sexo não como origem, mas como efeito, o gênero seria uma performatividade naturalizada e não natural.

A terceira perspectiva disposta por Bauman é a “poética da *performance*”, que vê a performance como um tipo de comunicação habilidosa, dando ênfase na relação que liga a forma lingüística, a função social e o significado cultural.

Quando usamos para este estudo as noções tanto de *performance* (utilizada em variadas concepções, principalmente como arte da ação) quanto de performatividade (na atuação no espaço real cotidiano), partimos por uma idéia geral de *performance* como um campo de convergência de várias artes, entre estas combinações possíveis, acreditamos na possibilidade de resgatar um corpo, expressivo e desejante, que retiramos do cotidiano no estado performático de vestir-se. Quanto à *performance,* precisamos esclarecer primeiramente não o quê esta arte vem a ser mas como a consideramos.

A arte da *performance*, a prática artística que envolve a performatividade do corpo do artista, não se pretende definível, não se pode delimitar ao certo sua origem, entre outras características que escapam à lógica convencional que a tudo quer classificar. Trata-se de uma arte sem fronteiras, sem estereótipos, porém, multifacetada e com a qual pretendemos confrontar as práticas vestimentares, tomadas aqui como uma arte e que também utiliza o corpo como aproximação, suporte ou máxima integração, considerando nossa multidimencionalidade.

É vista como uma disciplina experimental e que exerce grande influência na renovação de outras modalidades artísticas, como o teatro e a dança. Um tipo de arte cada vez mais influenciadora e praticada, mesmo sem um entendimento muito claro do que seja.

> Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a *performance* é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la. (COHEN, R., 2002, p.28).

Embora não possamos e nem ao menos desejamos definir *performance*, podemos, no entanto, como sugere Renato Cohen, levantar algumas características gerais na tentativa de compreender melhor esse fenômeno que, cada vez mais, dá forma às manifestações de arte contemporâneas. Assim, não consideramos um problema sua falta de definição, ao contrário, acreditamos que talvez possamos através de algumas características - tais como sua própria forma desafiadora e provocadora - facilitar nosso propósito, afinal, não raro, encontramos *performances* que se constituem basicamente como experimentações com figurino, ou a roupa é destaque em muitas descrições de atuações artísticas performáticas: vestidos com uniformes brancos, trajados de azul, todo travestido ou simplesmente nu.

Para um breve levantamento histórico, podemos dizer, conforme Jorge Glusberg (2009, p.12), que este gênero artístico emerge a partir do início dos anos 70, tendo como precedentes movimentos como o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo, o minimalismo, o *happening* e a *body art*. RoseLee Goldberg ainda destaca a influência da Bauhaus e o ano de 1968 como um marco da transformação do espírito de atuação na vida cultural e social, neste período (entre final dos anos 60 e início dos 70), Goldberg (2006, p.142) relata que, “a *performance* refletiu a rejeição, pela arte conceitual, de materiais tradicionais como a tela, o pincel ou o cinzel, e os *performers* se voltaram para seus próprios corpos como material artístico.” Ou seja, a *performance* marca uma transição de uma arte-objeto para uma arte-corpo. Nessa perspectiva, o espectador muda seu papel, muda para vivenciar a arte de forma mais intuitiva e participativa.

Ao voltar-se para o corpo do artista, a *performance* passou a ser conhecida como arte corporal e muitas experiências novas foram realizadas. Muitos artistas, fugindo de uma exploração que acreditavam um tanto materialista do corpo, passaram a concentrar-se mais na personalidade e na aparência. Goldberg destaca

que esta atitude era praticada não só em *performances* como também no cotidiano destes artistas que, "(…) assumiram poses, usaram roupas características, criando esculturas vivas" (2006, p.143); essas obras passaram a ser chamadas "autobiografias" já que as *performances* recorriam a aspectos da história pessoal dos artistas. Foi assim, mais uma vez, abalada a sutil fronteira entre arte e vida.

Vestir: um ato performático

Se na *performance* assistimos a uma arte que reivindica a vida e os corpos, para Lopes (2007) o cotidiano precisa ser discutido e compreendido em um quadro mais amplo do que o da arte, como "uma estratégia de atuação". Neste entendimento, o cotidiano engloba a vida de todo o homem, todo artista (consagrado ou não por suas artes). O cotidiano parece reproduzir a si mesmo, e ainda assim, ao apropriar-se do mesmo se torna outro, a arte inserida à vida dispara rupturas através de novos arranjos e práticas que são experimentados. Algo como o que ocorre quando nos vestimos, quando experimentamos novas combinações de objetos para a invenção de nossas múltiplas formas.

Arte e vida, realidade e ficção: é na sociedade do espetáculo (Guy Debord) que a vida ilumina-se evocando um evento e acionando diversos efeitos de mídia: ritmo de vídeo clip, excesso de imagens, tornar-se noticia. Mas em se tratando de uma "poética do cotidiano", Denílson Lopes (2007, p.84) levanta a importância de um problema real: "O que fazer quando o Real se transforma em experiência midiática? Seria o Real o último espetáculo?". Quando territórios de arte e vida são invadidos um pelo outro nos perguntarmos até que ponto somos influenciados pelas pretensas imposições midiáticas e por onde transitam nossos desejos em nossas formas de vestir.

Tratando das artes de vestir também tomamos como referência a estética cotidiana e as artes de fazer de Michel de Certeau, que lança sua atenção para a inventividade do mais fraco, sempre móvel diante das estratégias do mais forte, desenhando novas concepções políticas do agir sendo "a ordem exercida (e burlada) por uma arte". A cultura ordinária é então valorizada por De Certeau, que atribui às práticas o estatuto de objeto teórico, fazendo a teoria a partir das práticas (1998, p.20).

> - Não uso jeans, não gosto de peças que me apertem e que sejam duras e quentes, prefiro os tecidos carinhosos, leves, molinhos, confortáveis mesmo. Depois da roupa, ainda é hora de combinar lencinhos, tiaras, pulseiras e brincos...

Se estabelecermos paralelos entre as características da *performance* e as práticas do vestir, não veremos fronteira, mas um vácuo. Não se trata do mesmo? Fica a dúvida. Percorrendo caminhos pelas ações do artista ritual e do artista cotidiano propomos um jogo, uma união instável, com o propósito da reflexão, tentando compreender algumas de nossas ações, assim como a moda contemporânea, já que por seu contágio as práticas vestimentares vêm assumindo novos ares. Aproximando nosso olhar da vestimenta – ou talvez a desvirtuando por completo – de objeto de consumo para uma arte nômade e efêmera.

Expressões coloquiais como "o profissional que veste o uniforme da empresa" ou a mulher que sai "vestida para matar" funcionam como pistas para pensarmos essa performatividade vestimentar. Atos corriqueiros que ganham importância e nova dimensão. Adolescentes se fotografam nos provadores das grandes lojas e postam seus flashes nas páginas de relacionamento. Ensaios fotográficos sensuais são encomendados (pagos em longas prestações) a fotógrafos por mulheres comuns de todas as idades. Como bem disse Guy Debord: *"*o espetáculo está em toda parte*".*

Entre as mudanças comumente assinaladas ocorridas na passagem da modernidade para a pós-modernidade, está a oposição entre individualismo e tribalismo. Enquanto na modernidade, o ideal era fundado na noção de indivíduo dominado e constituído por uma identidade fixa, na pós-modernidade, a lógica é a do existir para o mundo. Por isso, a moda, e tudo o que ela carrega consigo, convocam a um existir para o outro em práticas estabelecidas conforme pequenos grupos sociais chamados "tribos". Por essa dinâmica, a moda é tida como a própria configuração do contemporâneo.

Maffesoli pensa o fenômeno moda como algo que não é baseado mais na vontade, mas num tipo de "contaminação" viral, que provoca epidemias em todos os domínios, inclusive no pensamento, "o se tornar moda no mundo (...) é interessante: moda da vestimenta, moda da linguagem, moda corporal, moda sexual" (2004, p.28). Para ele, a socialidade é constituída através da estética, dos afetos, "nas emoções partilhadas", vê a contemporaneidade como mundo imaginal, em razão da

força das manifestações imaginárias, simbólicas, aparentes, uma comunhão que institui a teatralidade como modo de vida. E o lugar dessa teatralidade é o próprio corpo, que produz uma auto-imagem, conferindo ao sujeito a possibilidade de contar uma história e de afirmar quem é, ou quem deseja ser, ou como quem quer ser percebido. Maffesoli (1996, p.349) chama de transe o movimento que pratica a sociedade contemporânea em torno às aparências e que pode ser visto em maior escala nas ocasiões festivas, mas que também pode ser visto, em menor escala, na vida cotidiana, que se infla num social dominado pela imagem, pelo presenteismo, pelo sensualismo; e essa experiência, poética e erótica, vem implodindo com uma lógica social mais racional. Tentar compreender este movimento é importante para captar esta sociedade que se delineia.

Mas nosso percurso esbarra em um desafio metodológico próprio do universo da *performance*, a imprevisibilidade, a efemeridade do ato e as dificuldades de registro, afinal, o registro da *performance* já não é *performance*, é fotografia, vídeo ou literatura. A proposta metodológica utilizada tornou-se uma mistura de estudos de caso, entrevistas, análise de fotografias e, sobretudo, alguns relatos autobiográficos[i], estes ganharam especial atenção ao percebermos a dimensão que poderiam alcançar através da ambigüidade que carregam, os relatos ajudam a ilustrar a teoria por uma imagem ficcional, mas uma ficção em plena sintonia com a realidade.

Diana Klinger discute as autobiografias como uma característica da narrativa contemporânea e destaca a importância dos relatos de vida na investigação social. Para Kingler (2008, p.24), a autoficção se aproxima do conceito de *performance*, implicando também uma crítica do sujeito,

> a autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a “mentira” e a “confissão” . A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar a autoficção como uma performance do autor.

Essa referência reforça a importância dos relatos não só como método, mas uma forma de “ilustrar” sem se constituir em uma captura plena do processo, apenas uma proposta de envolvimento possível entre fluxos de pensamento e confissões, mesmo que sutis. Através dos relatos (auto) biográficos não só “escutamos” o que o homem ordinário tem a nos dizer sobre suas manobras vestimentares, mas aproximam teoria e prática.

> - Creio que utilizo muito mais o espelho memória que o espelho imediato: confesso que, em geral, prefiro aproveitar os minutinhos extras pra descansar e não para programar o "figurino" do dia a dia. Não raro decido a roupa que vou vestir enquanto ainda estou no banho, visualizando e formando conjuntos a partir da memória do que tenho no guarda-roupa. (Aliás, em parte, isso talvez seja fácil já que organizar meu guarda-roupa é um prazer que me diverte, colocando calças e blusas em ordem de cores, variando o degradê e os modelos). Uma vez terminado meu banho, é quase sempre certo que a escolha foi feita. Levo apenas alguns minutos para vestir-me. A checagem se está tudo certo e do brilho labial (pra não dizer que não uso qualquer maquiagem) quase sempre fica pro espelho... Do elevador.

Vestir é atuar, envolve gestos, comportamentos, escolhas, fantasia, desejos, fabricação sobre o corpo (e de um corpo) para a montagem de personagens sociais coletivos ou individuais, exercendo comunicação, exprimindo noções, qualidades, posições, significados:

A senhora em frente a seu tocador a per-formar o penteado.

O homem projetando olhares "entrecortantes" para se barbear.

A jovem dançando em frente ao espelho testando a saia rodada.

O perfume que precisa ser "visto".

O balançar a cabeça para verificar a mobilidade dos pingentes.

Desejos que afloram ao re-formar o visual.

Nossas práticas vestimentares estão condicionadas a inúmeros fatores, sobretudo culturais, de tempo e de espaço. Como estes fatores são articulados e reprocessados para os usos sociais (considerando-os também para a satisfação dos prazeres pessoais), reproduzindo e inventando práticas sempre renovadas, inconstantes, transformando as significações e re-configurando outros espaços de vivências? Essa questão nos leva a suspeitar que o ato de vestir pode ser compreendido como um fazer artístico e que, em maior ou menor grau, tem a *performance* como sua interface. A *performance* potencializa, materializa o que fora imaginado. Desta forma, parece natural, o fato de o vestuário ser usado por artistas, e há muito, no intuito de questionar e de re-configurar suas funções sociais, os papéis dos gêneros, as representações da moda, os papéis políticos, a própria arte. Essa sinergia se intensifica a ponto de confundir o nosso entendimento e, às vezes, pensamos estar diante da mesma coisa.

Assim como a moda reivindica sua simbiose com a arte, também a roupa, se expande e participa das travessias entre linguagens, desta forma o foi pelos Objetos Sensoriais de Lygia Clark e pelos Parangolés de Hélio Oiticica que ultrapassaram a distância entre o corpo e a arte. Para eles, o corpo não era suporte para a arte, mas a incorporação de um em outro, arte e corpo, essa transformação era necessária para reverter o papel de espectadores em criadores, partícipes. Ao se vestir, o corpo se torna obra.

Corpos performadores

Nossos atores, *performers* dos mais diversos, não praticam habilidades corporais das mais raras, mas experimentam técnicas corporais teatralizadas apresentadas nos pequenos eventos cotidianos que tem início na intimidade e são comunicados em todo espaço cênico da vida. Onde todos funcionam ora como atores ora como platéia (às vezes, os dois ao mesmo tempo) na construção coletiva da cena cotidiana. O que nas sociedades tradicionais podia ser lido como "ritual" – o paramentar-se para o trabalho, o vestir-se para um evento formal, etc. –, na sociedade do espetáculo contemporânea essa concepção parece ceder espaço para um vestir-se cada vez mais performático.

Através das roupas potencializamos a realização de variadas manifestações poéticas e com acentuada performatividade, a roupa é um objeto que estabelece um contato direto com os corpos, numa aproximação singular, pois, quando a tocamos também somos tocados. No elo entre o corpo e a vestimenta há a construção de um grupo de gestos de intenção estética, essa intenção não se resume à beleza, mas a toda uma prática expressiva que engloba toda a dimensão artística. Nesta intricada articulação entre corpo e objetos percebemos que, vestir envolve mais que a indumentária e seus complementos. Em "Sistema da Moda", Roland Barthes (1979, p. 232) já aponta o vestuário em seu potencial poético:

> o vestuário (...) mobiliza com muita variedade todas as qualidades da matéria – substância, forma, cor, tactilidade, movimento, apresentação, luminosidade; e depois porque, em contato com o corpo e funcionando ao mesmo tempo como seu substituto e sua cobertura, é ele, certamente, objeto de um investimento muito importante.

Se após passar o batom não só comprimimos os lábios para espalhar o cosmético, mas ensaiamos um beijo; se ao experimentar um sapato além de

girarmos os pés para analisá-lo, projetamos o corpo em diferentes ângulos, quase um balé, podemos deduzir que não está em jogo apenas o cobrir-se, o vestir-se, mesmo que paramentar-se ritualisticamente, mas, precisamos também participar de um jogo de decifrações, de palavras, sentidos e sensações - a *performance* compreende o universo sensível do corpo por inteiro.

Mas qual seria este corpo que atua performaticamente? Quem é o *performer*: o ator ou o personagem? *Performer* é diferente de ator, Lúcio Agra esclarece que ao *performer* interessa a presença e não a oposição entre atuar ou não - atuar, diferentemente do ator, que representa. A presentificação seria oposta à representação. Para Renato Cohen o *performer* se polariza entre os papéis de ator e a "máscara" da personagem. Mas na atuação do *performer* ele usa sua "máscara ritual", diferente de sua pessoa do dia a dia, mesmo havendo uma ruptura com a representação, o "fazer a si mesmo" poderia ser mais bem compreendido como representar algo em cima de si mesmo. Ervin Goffman (1999, p.29) usa o termo "representação" em referência a "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".

Nessa breve sobreposição de idéias que tenta perceber como o *performer* (artista ritual e artista cotidiano) atua cria uma confusão, quase pretensa, - entre o real e o espetáculo - que é ainda uma característica da arte *performance.*

O mise en scéne *(posto em cena)*

A indumentária pode, quem sabe, mostrar nossos ajustes e desajustes, registros de histórias (modos de ser), de sonhos e fracassos. Podemos, através do vestuário, descrever toda uma linguagem, mas o ato de vestir (independentemente dos signos e significações que estariam envolvidos neste ato) pode nos levar por onde pretendemos: refletir a partir da prática cotidiana, numa dimensão social que escapa à moda, mas que é de total apropriação do ser ordinário, com todo seu potencial criativo.

É o próprio corpo que transporta destinos de corpos e coisas, ele não se basta, necessita assumir novas dimensões a que damos nomes como chapéus, bolsas, sapatos, anéis, calças... Na arte da *performance*, muitos artistas se utilizam do vestuário como seu principal recurso, fabricando roupas que são verdadeiras

extensões do corpo, se muitas vezes eles não usam roupas, se deixam vestir exclusivamente pelas interpretações culturais que estão presentes na nudez.

Na roupa do artista vemos algo que transcende o espaço de sua funcionalidade, a proposta seria então a de nos perguntarmos se, mesmo em menor grau, não é isso mesmo o que nos passa?

> - Visto primeiro as roupas chamadas íntimas, que são íntimas mesmo, porque ficam coladas na gente. Mas as outras roupas, para mim, são íntimas também. (…) Ás vezes, me sinto feliz com minhas roupas, como se elas fizessem parte do meu psiquismo. E não gosto de me mascarar por meio delas, ou seja, ir a um casamento com roupas chiques que não condizem com o que gosto de usar, de modo que, com o passar dos anos, fui me fortalecendo para não usar o que os outros esperam nessas ocasiões, mas sim, o que eu quero. Percebi que é possível manter meu estilo mesmo para ir a um casamento ou formatura, eventos nos quais a burguesia gosta de se exibir.
>
> - Geralmente eu avalio a roupa, os sapatos e as bolsas (mesmo a cor) em função do meu estado de espírito e do meu conforto. De resto, quanto a roupas, só vejo se está limpa e não muito amassada (se estiver só um pouco amassada, do tipo que no corpo se ajeita, vai que vai).

Voltamos a De Certeau e na necessidade de pensarmos nas maneiras de empregar e manipular os produtos que consumimos. Propomos então, organizarmos as ações de vestir em momentos fundamentais, nos quais, todos nós participamos de uma maneira ou de outra, nos movimentos com que nos tocamos, e junto a eles, não podemos passar indiferentes: a rotina pode ser este primeiro momento, o paramentar-se para as funções de trabalho, o vestir-se e o desvestir-se para um banho, para começar ou finalizar o dia. No que in-vestimos nestes momentos?

> - Quando vou me despir, primeiro tiro o sutiã (essa algema). Depois a parte de baixo e depois a blusa...

Mas se pensarmos que a rotina se constitui em pequenos rituais (ritualidade e performatividade caminham juntos), então, do cotidiano também podemos retirar gestos menos banais, quando conferimos uma importância especial aos movimentos, e ao momento do acontecimento: o ritual em sua dimensão de micro evento.

> - Mas quando vou me despir para transar, primeiro tiro a blusa, depois o sutiã, depois o resto.

Vestidos ou nus podemos nos considerar envolvidos, recobertos, sobrecodificados tanto de elementos tecnológicos quanto culturais, além de aspectos ainda mais subjetivos, e é assim, “com essa roupa” que nos produzimos sistematicamente e nos transformamos continuamente em outros.

> - Não sou igual todos os dias mesmo, ou sou igual para todos, mas não dentro de mim.

É o sistema da moda que legitima e refina as transformações corporais, pois o vestuário é passível de estabelecer profundas alterações e imposições. Sendo assim, as roupas podem produzir um corpo fictício através dos artifícios dos detalhes, dos truques de efeitos estéticos, ou até de uma plástica ordinária produzida por peças que simulam partes do corpo. Estas transformações são denominadas como técnicas corporais por Marcel Mauss (1974), que nos define como construtores de nosso próprio corpo em interação com os outros corpos.

> - Prefiro usar sapatos altos de plataforma que me dão a altura com a qual eu gostaria de ter nascido.

A moda, definida como a prática das imitações por G. Tarde, se confirma também pelo velho jogo de que trata G. Simmel, o resultado de uma dualidade permanente, o desejo de ser igual e ao mesmo tempo ser diferente dos demais. Na visão de Bhabha (1998), a mímica é uma artimanha eficiente de dominação e exercício de poder, é ela que, ironicamente, precisa se reconhecer outro ou, “um quase outro, mas não exatamente o mesmo”. A mímica possui ambivalência; ao mesmo tempo em que se pretende ser como o outro, representa um processo de recusa, de confirmação de uma diferença, o que provoca um efeito irônico, quando o olhar do disciplinado se desloca para a vigilância. Bhabha (1998, p. 133) diz que a imitação nunca é perfeita e chama de “fracasso estratégico” a esta incapacidade de se efetivar plenamente. As relações de diferença podem ser analisadas em aspectos muito generalizados, classes, estilos, tribos, etnias, e sempre bem marcadas no vestuário.

A moda, entre jogos de poder e não-poder, conduz nossas decisões através das aceitações tanto como das recusas daquilo que nos propõe, considerando que ela participa dos inúmeros atravessamentos que resultarão em nossas escolhas vestimentares. E, ao propor transformações cíclicas, independentemente de qual seja seu interesse (mercado ou pulsão criativa), a moda sempre reafirma seu caráter

paradoxal: mesmo sendo uma fábrica de determinismos, ela dá cabo da plasticidade, da mutação, das variadas possibilidades de um jogo estocástico, nunca plenamente determinável.

> - não sigo as normas de vestuário que a profissão exige, ou talvez...

Toda a movimentação espetacular e glamourosa que vemos desfilar nas passarelas (e na mídia em geral) passa por um complexo processo de assimilação até o consumidor, interferindo na composição estética da forma com que este consumidor vai se apresentar.

O andar das modelos, os olhares e poses dos catálogos, a linguagem e os trejeitos são assimilados pelo público, que vão captando traços de estilos e de personalidades, até mais que as roupas. O marketing deixa ainda mais claro este efeito dando excessiva ênfase às atitudes dos modelos (MESQUITA, 2007). É este o universo de comportamento que será assimilado pelo público, variando conforme o seu enquadramento de estilo, servindo para um tipo de sucesso pessoal que aponta ao que previu Andy Warhol, “15 segundos e nada mais”, ou ainda, podemos pensar no conceito de *modus* de que trata Freyre (1997, p.24),

> Entre esses cotidianos, os modos, vários condicionados por modas e não condicionantes delas – de seres humanos comerem, beberem, vestirem-se, pentearem-se, divertirem-se, amarem (…) afetados por modas, influenciados por modas, coloridos por modas. Modas que nessas suas influências sobre os seres humanos, podem ir além dos usos e modos, ao mesmo tempo, pessoais e sociais de homens, mulheres, crianças regularem suas vivências. Podem tornar-se modas de pensar, de sentir, de crer, de imaginar, e assim subjetivas, influírem sobre as demais modas: sobre maneiras pessoais e gerais de indivíduos e grupos seguirem modas concretas.

Se cada detalhe de nossos gestos é algo aprendido e usado como estratégia de atuação, - para Marcel Mauss (1974), os gestos são resultado de mimetismos inconscientes, os quais imitamos para aprender e apreender um bem comum à sociedade que é a cultura; então precisamos analisar a mímica social em relação ao espetáculo midiático e da moda, pela carga de performatividade que carregam, em contraponto com as manifestações poéticas que parecem escapar a esta estratégia, produzindo novas manobras, produzidas a partir da poética

intrínseca às praticas vestimentares e observadas a partir da mímica, ou seja, desta intricada articulação entre cotidiano e espetáculo.

Maffesoli (1996) diz que a teatralidade cotidiana não é frivolidade, mas instrumento para compreensão das estruturas que caracterizam as sociedades e que para isso é preciso descrever os estilos, reconhecer ritos, captando nossos modos de fazer e de dizer.

Na dinâmica da moda contemporânea encontramos, em maior ou menor intensidade, espaço para um fazer-dizer artístico, um olhar-sentir atuante na vida cotidiana: o homem ordinário não só re-produz o universo midiático no qual está inserido, mas presentifica em sua tela-espelho, na arte de viver, as múltiplas montagens que pretende fabricar em si. Ao vestir-se ele formula alternativas de uma vida-ficção materializada, uma proposta para viver os múltiplos seres que podemos nos tornar a partir da combinação do que está em nosso entorno; e, por vezes, ele parece ironizar as modas e os modos de ser de sua época, reproduzindo a ironia do seu tempo nos detalhes vestidos, que vão do olhar aos trejeitos.

Bibliografia:

AGRA, Lúcio. “Fronteira do múltiplo: perfomance, pedagogia, contemporaneidade”. (publicado em DUARTE de OLIVEIRA, Maria Rosa, MRAZ, Sandra de C.R. e ACHATKIN, Vera C. (organizadores) *Território das artes*: ensinar-aprender SP, Educ/Artgraph/MEC, 2009.

BARTHES, Roland. *Sistema de moda.* Tradução: Lineide do Lago Salvador Mosca; revisão e supervisão Isaac Nicolau Salum. São Paulo: Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

BHABHA, Homi K. “Da mímica e do homem: a ambivalência do discurso colonial”. In: *O local da Cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves – Belo Horizonte: ed. UFMG, 1998.

BAUMAN, Richard. “A poética do mercado público: gritos de vendedores no México e em Cuba”. In Anais do Colóquio Antropologia em Performance - UFSC, 2008, p. 11-29.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem.* São Paulo: Perspectiva, 1989.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*: v.1. Artes de fazer. 10ªed. Tradução de Epharaim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Disponível em: http://www.ebooksbrasil.com/eLibris/socespetaculo.html.

FREYRE, Gilberto. *Modos de homem e modas de mulher*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. Tradução: Renato Cohen - São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 2009.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução: Maria Célia Santos raposo. Petrópolis, Vozes, 8ª ed., 1999.

GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance*: do futurismo ao presente. Tradução: Jefferson Luiz Camargo - São Paulo: Martins Fontes, 2006.

KLINGER, Diana. "Escrita de si como performance". Revista Brasileira de Literatura Comparada, n. 12, 2008, p. 24.

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do efêmero*: a moda e seu destino nas sociedades. 10ªed. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LOPES, Denilson. *A delicadeza*: estética, experiência e paisagens. Brasília: Ed UnB, 2007.

MAFFESOLI, M. "Perspectivas tribais ou a mudança do paradigma social". Tradução: Cristiane Freitas. In: Revista FAMECOS. Porto Alegre. Nº 23 – abril 2004.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo da aparências.* Tradução: Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis, RJ : Vozes, 3ªed., 1996.

MAUSS, Marcel. "Noções de técnicas corporais". In: Sociologia e Antropologia*, com uma introdução à obra de Marcel Mauss, de Claude Lévi-Strauss. Tradução de Mauro W. B. de Almeida e L. Pucinelli. Vol. 2. São Paulo, EPU, 1974.*

MESQUITA, Cristiane. *Moda Contemporânea:* quatro ou cinco conexões possíveis. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2007. (coleção moda e comunicação/ Kathia Castilho –coordenação).

TARDE, Gabriel. *As leis da imitação.* Tradução: Carlos Fernandes Maia e colaboração de Maria Manuela Maia, Porto, Portugal, RÉS editora, 2004.

i Fragmentos dos relatos de várias pessoas - não identificadas na pesquisa- ilustram este texto. Preferimos, como sugere Foucault (1969) em “O que é um autor?”, pensar que a escrita não é a expressão do sujeito mas a abertura de um espaço que não se encerra ao escrever, “a marca do autor está na singularidade de sua ausência”.