

## Quando as roupas habitam a cidade: as *fashion weeks* e a transmutação ritual dos lugares

### When clothes inhabit the city: fashion weeks and the ritual transmutation of places

#### Resumo

As *fashion weeks* são rituais em que participam os membros de uma comunidade a qual podemos chamar, tendo a proposta de Becker (1982) como referência, o “mundo da moda”. Embora conectado com uma comunidade específica, esse ritual impacta a vida social das cidades, transmutando os seus espaços. Este texto começa por fazer, tendo por base o caso de Paris, um breve historial do percurso de dispersão pelo espaço da cidade que os desfiles de moda fizeram desde o século XIX até a atualidade, associando esse percurso às principais modificações de caráter social e performativo, que esses eventos foram sofrendo. Em um segundo momento, o texto centra-se na cidade de Lisboa, que é tomada como um estudo de caso revelador, apesar das suas particularidades e das dinâmicas universais do ritual das *fashion weeks*.

**Palavras-chaves:** *Fashion Weeks*. Mundo da Moda. Ritual. Performance. Espaço. Cultura Material. Vestir.

#### Abstract

The fashion weeks are rituals that participates members of a community we can call, having Becker's (1982) proposal as a reference, the “world of fashion”. Although connected to a specific community, this ritual impacts the social life of cities, transmuting their spaces. This text begins by making, based on the case of Paris, a brief history of the route of dispersion throughout the city that fashion shows have made from the 19<sup>th</sup> century to the present day, associating this route with the main changes of social and performative character, that

**Filomena Silvano**  
NOVA-FCSH e CRIA-FCSH;  
Agregação NOVA-FCSH.  
E-mail: [fsilvano@fcs.unl.pt](mailto:fsilvano@fcs.unl.pt)

these events suffered. In a second moment, the text focuses on the city of Lisbon, which is taken as a revealing case study, despite its particularities, the universal dynamics of the fashion weeks ritual.

**Keywords:** Fashion Weeks. World of Fashion. Ritual. Performance. Space. Material Culture. Dress.

## Introdução<sup>1</sup>

Antes da pandemia, as capitais da moda global eram, duas vezes por ano, percorridas por um movimento particular de pessoas, de variadas condições e vindas de muitas partes do mundo, quase sempre vestidas de modos peculiares (ou pelo menos assim considerados, se olhados pelo cidadão comum). Essas pessoas, que corriam de lugar para lugar, faziam isso para participarem dos desfiles de moda que se sucediam durante, mais ou menos, uma semana. As *fashion weeks* podem ser lidas como sendo rituais em que participam os membros de uma comunidade a que podemos chamar, tendo a proposta de Becker (1982) como referência, o “mundo da moda”<sup>2</sup>. Embora conectado com uma comunidade específica, esse ritual impacta a vida social das cidades, transmutando os seus espaços. Este texto começa por fazer, tendo por base o caso de Paris, um breve historial do percurso de dispersão pelo espaço da cidade que os desfiles de moda fizeram desde o século XIX até a atualidade, associando esse percurso às principais modificações de carácter social e performativo, que esses eventos foram sofrendo. Em um segundo momento, centra-se na descrição etnográfica dos desfiles de moda na cidade de Lisboa, que é tomada como um estudo de caso revelador, apesar das suas particularidades, das dinâmicas universais do ritual das *fashion weeks*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup>Este texto é dedicado à memória de Manuel Reis.

<sup>2</sup>O “mundo da moda”, apesar das suas especificidades, assemelha-se ao “mundo da arte”, tal como o definiu Becker (1982). São sistemas complexos que, ao estabelecerem conexões entre a área da produção e a área do consumo, criam comunidades. Para lá de se organizarem de forma análoga, ao longo da história, os “mundos” da moda, da arte e do cinema, sempre se cruzaram.

<sup>3</sup>Este texto surge na continuidade de uma abordagem etnográfica e conceitual da moda e do vestir, que deu origem a outras publicações (SILVANO, 2021a; 2021b; 2019a; 2019b) e que teve o apoio de diferentes instituições e pessoas. Agradeço à NOVA FCSH pela atribuição de duas sabáticas, ao CRIA pelo apoio no âmbito do seu projeto estratégico (UID/ANT/04038/2019) e à Universidade de Paris pela estadia, enquanto professora convidada. Agradeço ao Filipe Faísca pelo acolhimento no seu ateliê, à Eduarda Abbondanza, ao Pedro Curto, à Rita Rolex e à Graziela Sousa pelo acolhimento nas Lisboa Fashion Weeks, ao Francisco Vaz Fernandes pela minha inclusão na equipe da Parq Magazin, à

## 1. Um ritual que se dispersou pelo espaço das cidades

Os historiadores de moda (EVANS, 2006, p. 71) atribuem a Charles Frederick Worth (um inglês que teve um ateliê em Paris no fim do século XIX) o mérito de ter, pela primeira vez, mostrado as suas criações vestidas em manequins vivos: da referência na imprensa à organização, em 1870, de um primeiro *défilé* pela sua casa de *Haute Couture*, há também registros fotográficos de modelos vestidas com as suas roupas em acontecimentos mundanos, como eram as corridas de cavalos<sup>4</sup>. Os desfiles de moda iniciaram-se no interior das casas de moda, mas, desde o início, os costureiros encontraram formas de investir no espaço público das cidades com modelos vestidos com as suas roupas. As *fashion weeks* conjugam ainda hoje essas duas formas, uma mais privada e outra mais pública, de o mundo da moda vestir o espaço das cidades.

Foi também no final do século XIX que surgiram os primeiros grandes armazéns, edifícios que utilizaram as novas possibilidades de iluminação, que resultaram do uso de estruturas de ferro para fixarem vidros de grandes dimensões. Iniciou-se então, na Europa e nos Estados Unidos da América, uma nova forma de relação com as mercadorias, associada ao prazer de as olhar deambulando pela cidade (BENJAMIN, 2019).

Segundo Florence Brachet-Champsaur (2006), a arquitetura dos grandes armazéns incluiu, desde o início, espaços conviviais de grande escala. O *Bon Marché*, inaugurado em Paris, em 1872, possuía uma sala de bilhar, uma biblioteca e um *buffet*. No seu interior, certa vez, quando o mobiliário e as mercadorias foram removidos, aconteceu, em 1873, um concerto oferecido a 7.000 convidados. A estrutura arquitetônica dos grandes armazéns permitiu também organizar desfiles, aumentando-se assim, se compararmos com o que acontecia nas casas de alta costura, o número de participantes nos eventos. Foi nos Estados Unidos da América que essa primeira metamorfose dos desfiles aconteceu de forma mais evidente. A importação das roupas francesas foi acompanhada de uma importação do roteiro do ritual, que passou a desenrolar-se em espaços, em que a tematização e a cenarização se

---

Associação ModaLisboa pela autorização para aceder aos seus arquivos. Novamente ao Filipe Faísca, ao Pedro Curto e ao Francisco Vaz Fernandes, pela partilha de suas memórias.

<sup>4</sup>Worth é também considerado o fundador da *Haute Couture* e a sua esposa, Marie Vernet, que vestia as suas criações, é considerada a primeira modelo de moda.

sofisticaram. Em 1908, o *Wanamaker* de Filadélfia fez, no seu interior, uma recriação da corte de Napoleão e Josefina, para um desfile-espetáculo, que foi acompanhado com música e visto por centenas de visitantes. Essa transformação retornará à Europa e será bem visível nos armazéns parisienses durante a exposição de 1937 (o *Bon Marché*, por exemplo, passa desde então a utilizar regularmente o seu salão de chá para fazer apresentações de moda). Os grandes armazéns transformaram, na virada do século, os desfiles que haviam sido iniciados pela alta costura francesa em uma prática performativa mais complexa e com um caráter menos exclusivo.

Na década de 1960, altura em que o “pronto para vestir” começou a se afirmar no mercado, uma outra alteração substancial aconteceu: os desfiles saíram dos dois espaços em que ocorriam até então – as casas de alta costura e os grandes armazéns – e passaram a surgir em espaços concebidos para outras práticas sociais. Ainda em 1957, em uma primeira experiência pouco feliz, Chloé organizou um desfile, na hora do pequeno almoço, no *Café de Flore* (situado na margem esquerda de Paris, em um bairro que viria a ser, dez anos depois, o epicentro de uma revolução de costumes) (GRUMBACH, 2006). Com a posterior consolidação comercial e simbólica dos *stylistes* e dos *créateurs* de moda (duas novas terminologias para designar novas formas de criação e de produção de moda), os desfiles começam a surgir em espaços diversificados, como tendas insufláveis, hotéis (mais ou menos luxuosos), parques de estacionamento, museus, salas de espetáculo ou pavilhões desportivos. No interior deste movimento geral de dispersão pela cidade, podemos assinalar alguns marcos. Em 1984, para festejar os 10 anos da sua marca, Thierry Mugler apresentou uma coleção no Zénith (uma sala de espetáculos parisiense), para um público de 6.000 espectadores. Em 1988, Yves Saint Laurent fez desfilar a sua coleção na *Fête de l’Humanité*, face a 40.000 militantes e simpatizantes do partido comunista francês reunidos em um parque fora de Paris (em *la Courneuve*). Martin Margiela - belga pertencente ao grupo dos *Six d’Anvers* - organizou, em 1989, um desfile em um terreno vago da periferia de Paris, obrigando assim uma parte do mundo da moda a deslocar-se para uma zona da cidade que nunca havia frequentado. Três décadas depois, em julho de 2020, a pandemia faria com que uma parte desse mesmo mundo se deslocasse, para assistir a um desfile de Jacquemus (também transmitido na internetinternetInternet), para um campo de trigo em um parque natural, situado a

uma hora de Paris. No outono de 2021, a Gucci apresentou a *Gucci Love Parade* em *Hollywood Boulevard*, abandonando assim, após a paragem dos desfiles devido à pandemia, a cidade de Milão, para (apesar de todas as discussões em torno da sustentabilidade) se colocar novamente em uma lógica de deslocação global do mundo da moda.

O percurso de dispersão geográfica dos desfiles de moda aqui apresentado, centrado na cidade que os inventou, tem os seus equivalentes nas outras três grandes capitais da moda (Londres, New York e Milão) e, embora em outra escala, também nas capitais culturais do mundo globalizado onde os desfiles e as *fashion weeks* foram se instalando. Aquilo a que chamo aqui de dispersão espacial ocorreu no interior de transformações mais globais do ritual, que implicaram uma dispersão social (foram sendo convocados novos estratos de população) e uma complexificação das coreografias e das encenações, que acolheram cada vez mais práticas vindas de diferentes universos artísticos.

A escala da produção do desfile de Thierry Mugler obrigou a uma alteração, cuja razão poderá ser do foro contabilístico, mas que teve implicações de ordem sociológica: as entradas foram pagas. A participação no desfile dependeu assim, como em qualquer espetáculo, do acesso ao mercado e não do lugar que a pessoa ocupa nas teias de relações que organizam o mundo da moda (se excluirmos, obviamente, o núcleo restrito daqueles que entraram com convites). Dada a abordagem total que Thierry Mugler fazia do seu trabalho – controlava a coleção, a cenografia, a coreografia e a produção – o desfile acentuou também o cruzamento com outras práticas artísticas. Apesar de terem sido experiências localizadas, os desfiles de Mugler e Saint Laurent experimentaram uma abertura sociológica que viria depois a se repetir sob múltiplas formas, para culminar, durante a pandemia, na vulgarização das transmissões em direto via internetinternetInternet.

No desfile de 1989, Martin Margiela fez questão de abrir as portas à população do bairro onde o mesmo ocorreu e integrou as suas performances, enquanto espectadores, na coreografia do desfile. No fim, as crianças dançavam no meio das manequins e tornava-se difícil distinguir de forma clara os papéis que cada pessoa representava no desenvolvimento do desfile. As reações de alguns dos agentes do mundo da moda foram violentas e, percebe-se, tiveram a ver, no essencial, com a

tentativa de recusar a entrada na comunidade que constitui o mundo da moda a pessoas que lhes eram absolutamente estranhas (essa recusa conseguiu até dissimular-se por detrás de supostas boas intenções, afirmando que o que estava em causa era a crítica de uma dinâmica de objetificação de jovens de classes desfavorecidas). Ora o que as imagens desse desfile ainda hoje mostram, três décadas volvidas, é a alegria contagiante de crianças e jovens adultos que estavam trazendo para dentro daquele ritual uma expressividade que era deles e que em tudo se distinguia da dos outros participantes. Em um documentário de 2021, intitulado *Martin Margiela se raconte: portrait d'un mythe de la mode*<sup>5</sup>, o criador discreto e que nunca permitiu que a sua imagem fosse difundida nos meios de comunicação, comenta, sobre esse desfile, que tantas reações violentas produziu: “Foi um grande momento. Uma experiência muito emocionante. Este desfile foi o mais mágico de toda a minha carreira”. A animosidade que o desfile produziu tinha também, ou sobretudo, a ver com as formas das roupas e com os sentidos que elas traziam consigo. Apareceram peças XL, peças *upcycling*, peças de rede junto ao corpo... toda uma lógica de desconstrução que já tinha sido experimentada pelos criadores japoneses da geração precedente (Rei Kawakubo e Yohji Yamamoto) e que depois foi seguida por outros criadores. As roupas do desfile incluíam uma parte das formas e dos sentidos das indumentárias dos jovens do bairro, que pulavam, dançavam e gritavam no fim de um desfile que, o tempo veio provar, tinha mesmo, no que diz respeito às roupas, realmente a ver com eles (Turner, 2012; Eicher, 2000). A integração das formas de vestir nascidas nas ruas e nos movimentos de estilo no vocabulário dos desfiles caracterizou as últimas três décadas de moda, fazendo, no caso de alguns criadores (é o caso dos veteranos Jean Paul Gaultier e Vivienne Westwood), parte das lógicas de fazer que os distingue dos outros criadores. Foram sempre, em um momento ou outro, alvos das críticas dos setores mais conservadores do mundo da moda.

De forma mais sistemática, podemos referir as seguintes transformações ocorridas, nas últimas décadas, na lógica de organização dos desfiles: a) os espaços em que ocorrem foram se diversificando; b) a exposição pública foi extravasando o

---

<sup>5</sup>*Martin Margiela se raconte: portrait d'un mythe de la mode*, documentário de Reiner Holzemer (Bel.-Fr., 2019, 88 min).

campo estrito das clientes da alta costura e das marcas de luxo, até atingir uma visibilidade planetária através da difusão, por vezes em direto, na internetinternetInternet; c) passou a ser produzida uma banda sonora; d) a presença de dispositivos cénicos tornou-se frequente; d) o carácter espetacular e por vezes conceitual das passagens foi ganhando importância; e) os intervenientes, profissionais e espectadores foram se diversificando; f) os montantes envolvidos foram aumentando.

## 2. ModaLisboa

O entendimento dos efeitos de um desfile sobre a cidade em que ocorre é seguramente complexo e engloba uma multiplicidade de dimensões difíceis de abordar (nomeadamente aquelas que se prendem com as questões políticas e com os retornos económicos); penso, no entanto, que uma parte da construção desses efeitos poderá ser entendida se nós focarmos nas dimensões rituais e performativas das *fashion weeks*<sup>6</sup>. Considero que estas são um ritual, porque se repetem no tempo, no espaço e no desenho coreográfico e, tal como propõe Roy A. Rappaport (1979), porque acontecem por meio de experiências performativas que são únicas e não repetíveis.

O ângulo mais englobante dessa abordagem diz respeito às práticas de todas as pessoas envolvidas em uma *fashion week*, que deverão ser entendidas tendo em conta os papéis que elas assumem no roteiro<sup>7</sup>, que organiza o conjunto do ritual (essas práticas podem ser lidas, segundo Turner (1967), enquanto comportamentos formais socialmente prescritos). Algumas dessas práticas – sobretudo as que ocorrem na sala onde acontecem os desfiles – podem ainda ser interpretadas enquanto “apresentações de si”, no sentido de práticas em que o ator pretende agir sobre aqueles que presenciam a sua performance (GOFFMAN, 1956)<sup>8</sup>. Essa dimensão extravasou nos

---

<sup>6</sup>Skov (2009, p. 5) considera a existência, nos desfiles de moda, de duas performances intrincadas uma na outra: a do desfile e a que diz respeito aos espectadores.

<sup>7</sup>Utilizo aqui “roteiro”, no sentido que lhe é dado por Schechner: “Eu digo “roteiros”, significando algo que preexiste a qualquer encenação, que funciona como um plano para a encenação, e que persiste de encenação em encenação” (SCHECHNER, 2011 (1982), p. 227).

<sup>8</sup>“A “performance” may be defined as all the activity of a given participant on a given occasion which serves to influence in any way any of the other participants. Taking a particular participant and his performance as a basic point of reference, we may refer to those who contribute to the other performances as the audience, observers, or co-participants. (GOFFMAN, 1956, p. 16). Tradução técnica do periódico: “Uma ‘performance’ pode ser definida como toda a atividade de um determinado

últimos anos os espaços físicos das passagens, dado que a “apresentação de si” visa também, ou sobretudo, aqueles que vão visionar as imagens captadas no local e, posteriormente, as difundidas na internetinternetInternet<sup>9</sup>.

O segundo ângulo de observação, mais restrito, centra-se no desfile propriamente dito. O percurso histórico dos desfiles apresenta cruzamentos evidentes com a história da *Performance Art*, que resultam do fato de algumas das características de ambas as manifestações se sobreporem. O clássico trabalho de RoseLee Goldberg (1990) sobre a história da *Performance Art* permite identificar os elementos de sobreposição: ambos são trabalhos artísticos em que a audiência se confronta com a presença física de atores em um tempo delimitado. A copresença física dos intervenientes é, portanto, um elemento estruturante de ambas as manifestações artísticas. Em um texto em que tenta demonstrar que os desfiles de moda são (ou tornaram-se) uma *Performance Art*, Ginger Gregg Duggan identifica ainda as múltiplas apropriações que os desfiles de moda foram fazendo de elementos de outras práticas artísticas: “*Everything, from theater, film and political protests, to Fluxus, Dada performances and Surrealist techniques, has been incorporated into fashion productions*”<sup>10</sup> (DUGGAN, 2001, 268).

Será útil olhar agora mais de perto a realidade etnográfica, de forma a poder discernir a complexidade das dimensões performativas envolvidas nos desfiles de moda, articulando-as com os espaços da cidade de Lisboa (a ModaLisboa já ocorreu em mais de vinte espaços diferentes da cidade) e com as transmutações (espaciais, experienciais e de sentidos) a que estes são sujeitos. Em Lisboa, a constituição daquilo a que hoje podemos chamar o “mundo da moda” iniciou-se apenas na segunda metade dos anos de 1980. Uma década após a Revolução dos Cravos<sup>11</sup>, findo o período

---

participante em uma determinada ocasião, que serve para influenciar de qualquer forma, qualquer um dos outros participantes. Selecionando um determinado participante e sua performance como ponto de referência básico, podemos nos referir àqueles que contribuem para as outras performances como público, observadores ou coparticipantes.” (GOFFMAN, 1956, p. 16).

<sup>9</sup>Em um outro texto (SILVANO, 2021), abordei os desfiles partindo de uma etnografia realizada no ateliê de Filipe Faísca, em Lisboa. O ponto de vista foi o da produção – das roupas e dos desfiles. Pretendo agora centrar-me mais na organização dos espaços e no ponto de vista dos espectadores. Os dois textos partem da mesma proposta interpretativa, considerar os desfiles enquanto rituais, e são complementares.

<sup>10</sup> Tradução técnica do periódico: “Tudo, desde protestos de teatro, cinema e políticos, até Fluxus, performances de Dada e técnicas surrealistas, foi incorporado em produções de moda”

<sup>11</sup>Queda do regime ditatorial, em abril de 1974.

revolucionário e quando aqueles que eram adolescentes no momento da queda da ditadura tinham se tornado jovens adultos que se concebiam, nesses tempos de início da globalização, como europeus que queriam, em Lisboa, viver como nas outras capitais europeias. Apoiavam-se em adultos que haviam recusado a ditadura, por vezes emigrado (ou mesmo exilado) para capitais europeias onde tinham integrado uma outra realidade social e cultural, e onde aprenderam formas de pensar e de fazer que lhes permitiram liderar as novas dinâmicas culturais da cidade. Em uma cidade pequena como era Lisboa, a produção cultural intensificou-se e associou em um só movimento pessoas das artes plásticas, da joalheria, da música, da literatura, do cinema, do jornalismo e da moda. A construção do mundo da moda em Portugal resultou do cruzamento entre algumas, poucas, pessoas, que durante a ditadura tinham tido contato com o exterior, e jovens que começavam a sua vida adulta tendo por referência modelos culturais, profissionais, sociais e econômicos, que não tinham existência no país. O mundo da moda foi tomando forma a partir de um núcleo criativo, que englobava um número muito restrito de agentes e que depois foi se alargando, complexificando e internacionalizando. A criação progressiva de uma imprensa livre e privada (em que se incluem jornais de referência, revistas de moda, revistas cor-de-rosa e televisões) criou um suporte de comunicação indispensável ao decorrer desse processo. A história das Lisboa *fashion weeks* é de certo modo uma parte da história desse percurso de consolidação do mundo da moda português.

Em 1986, ocorreu um evento que se tornaria em um momento fundador: as Manobras de Maio. Tratou-se de um acontecimento público, que se desenrolou na Rua do Século (na zona histórica da cidade) e que consistiu em um enorme desfile de moda coletivo, em que participaram alguns dos profissionais que viriam a ocupar posições centrais no mundo da moda, que foi tomando forma e se estruturou nas décadas seguintes<sup>12</sup>. No Verão de 1991, surgiu a primeira ModaLisboa. O desfile aconteceu no Teatro Municipal São Luiz, situado no centro histórico da cidade, e integrou o programa das festas de Verão de Lisboa. Foi organizado, a pedido da Câmara

---

<sup>12</sup>Filipe Faísca (*designer* de moda), Eduarda Abbondanza (diretora da ModaLisboa), Mário Matos Ribeiro (docente, na área da moda, da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa) e José António Tenente (*designer* de moda) foram três dos jovens que participaram nessas primeiras Manobras. Disponível em: <<https://observador.pt/2016/05/17/lisboa-passou-sao-30-anos-manobras-maio/>>. Acesso em: set. 2020. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=XjLHUy1\\_oG0](https://www.youtube.com/watch?v=XjLHUy1_oG0)>. Acesso em: set. 2020. ()

Municipal, por Eduarda Abbondanza e Mario Matos Ribeiro, na época jovens *designers* com alguma experiência de organização de desfiles para a indústria têxtil. O *design* do espaço foi da autoria de Manuel Reis, um homem com um percurso cosmopolita que, desde a década de 1980, esteve, a partir de diferentes lugares sociais (*designer*, cenógrafo, empresário e programador) no centro das transformações culturais da cidade de Lisboa. Os desfiles foram organizados por Isabel Branco (uma modelo com experiência de direção artística em cinema) e coreografados por Paulo Gomes (um jovem licenciado em psicologia, a iniciar uma carreira na área da produção de moda). Ana Salazar – que possuía já uma loja na avenida de Roma (artéria central da Lisboa modernista, das décadas de 1950 e 1960), desfilava em Paris e produzia uma coleção nova a cada seis meses – abriu o evento. Desfilaram ainda Manuela Gonçalves, que também possuía uma loja, na Praça das Flores (situada na zona histórica da cidade), as duplas Alves/Gonçalves e Abbondanza/Matos Ribeiro e outros, então, jovens *designers*: Nuno Gama, Luís Buchinho, José António Tenente, Luís Barbeiro, Lena Aires, José António Tenente e Júlio Torcato.

O evento, que se manteve no mesmo formato até a pandemia de Covid-19 (tendo apenas sido interrompido entre 1993 e 1996), apresenta algumas particularidades que decorrem do fato de ser organizado em colaboração com a Câmara Municipal de Lisboa (e durante um curto período de tempo com a Câmara Municipal de Cascais, cidade situada na Área Metropolitana de Lisboa): ao contrário do que acontece em outras cidades, nem a sua organização, nem a escolha da estrutura física onde decorre cada desfile, são da responsabilidade dos criadores ou das marcas que desfilam. Tudo se passa, durante três/quatro dias, em um mesmo espaço, que acolhe todos os desfiles<sup>13</sup>. O movimento de pessoas gerado pela *fashion week* é por isso direcionado, em cada sessão, para um mesmo lugar, não havendo o mesmo tipo de dispersão pelo espaço da cidade dos participantes no ritual, que acontece, por exemplo, em Paris ou em New York.

Entre 1991 e 1993, a ModaLisboa aconteceu no Teatro Municipal S. Luiz, que viu periodicamente os assentos da sua plateia levantados e o corredor central transformado em passarela. Em 1996, depois de uma paragem, iniciou um percurso

---

<sup>13</sup>Aconteceu de terem desfiles de criadores em outros espaços – foi o caso com a dupla Alves/Gonçalves – mas por regra, os desfiles acontecem na mesma sala.

de mais de duas décadas por diversos espaços da cidade. Alguns quase esquecidos, outros recentemente renovados, uns óbvios e outros improváveis, de formas e dimensões diferentes e que foram se adaptando às atividades e aos públicos de cada época. Em uma listagem que não é exaustiva podemos referir: Museu da Cidade, Gare Marítima de Alcântara, Museu da Marinha, Convento do Beato, Armazém Terlis, Museu da Electricidade, Armazéns Abel Pereira da Fonseca, Museu Nacional de História Natural, Cordoaria Nacional, Central Tejo, Mercado da Ribeira, Pátio da Galé, Garagem do Centro Cultural de Belém, Pavilhão Carlos Lopes, Antigas Oficinas Gerais de Fardamento e Equipamento, Estufa Fria, Parque Eduardo VII e Teatro Capitólio.

### **3. Espaços organizados para dar lugar a um ritual**

Para cada edição, as estruturas arquitetônicas são fisicamente transformadas por arquitetos ou *designers* de forma a poderem responder às necessidades concretas dos desfiles. Ao longo dos anos foram muitos os responsáveis pelo *design* dos espaços (entre eles, Manuel Reis, José Adrião, Pedro Pacheco, Fernando Sanches Salvador, Margarida Grácio Nunes, Filipe Alarcão e Miguel Vieira Baptista), que teve versões mais ou menos opulentas e em que a autoria da intervenção também pode ter sido mais ou menos evidente. Mas, em todos os casos, as operações realizadas tiveram que fazer com que os edifícios de origem se reorganizassem de acordo com uma estrutura que permite responder a uma série de funções e ao desenrolar de uma sequência de práticas muito concretas. No essencial, essa estrutura dá forma a três tipos distintos de espaços, presentes em todos os desfiles de moda: o *backstage*, onde ocorre a produção dos desfiles; a sala dos desfiles; e as várias salas para receber os espectadores. O *backstage* acolhe todos os profissionais envolvidos nas passagens, o que deve conter no seu interior de espaços bem diferenciados: cabines atribuídas aos criadores ou às marcas que desfilam, onde são colocadas as coordenadas e onde os modelos se vestem; espaços em que cabeleireiros e maquiadores, respectivamente, preparam os rostos dos modelos; um espaço com tábua e ferro de passar, para cuidar das peças de roupa; espaços de descanso para modelos e outros trabalhadores; um espaço junto à entrada para a sala dos desfiles, ocupado por modelos e por chefes de

bastidores (profissionais que gerenciam a entrada dos modelos); espaços para *designers* de luz e de som<sup>14</sup>.

A sala dos desfiles tem uma passarela (que pode ter muitas formas e pode estar mais ou menos assinalada no espaço) e assentos para os convidados, duas portas de ligação entre a passarela e o *backstage* (uma de entrada e outra de saída), portas de ligação aos espaços onde estão os espectadores (basicamente convidados com estatutos distintos e imprensa acreditada), uma zona para fotógrafos, situada face ao espaço da passarela, em que os modelos param e fazem pose<sup>15</sup>.

No exterior, existem várias salas de acolhimento dos espectadores – sala para os convidados de cada *designer*, sala para os convidados da organização com passes de livre acesso, sala de imprensa com computadores – e espaços abertos por onde deambulam aqueles cujos convites não dão acesso às salas de acesso restrito. Estes espaços se comunicam com a sala dos desfiles, normalmente por portas diferentes para permitir a hierarquização das entradas e das saídas. A circulação de milhares de pessoas entre esses espaços é rigorosamente controlada, sendo bem poucas as que têm liberdade de circular entre todos eles. Apenas alguns membros da organização podem fazê-lo<sup>16</sup>. O espaço em que cada pessoa se move é, por isso, claramente definido; é um elemento importante de delimitação das práticas que cada um desenvolve durante o ritual e, conseqüentemente, da construção da sua experiência pessoal sobre ele<sup>17</sup>: “Because rituals take place in special, often sequestered places, the very act of entering the “sacred space” has an impact on participants”<sup>18</sup> (SCHECHNER, 2013, p. 71). Para todos os participantes, o “espaço sagrado” é aquele no qual ocorrem os desfiles, visto que eles são os atos performativos para onde todas as práticas

---

<sup>14</sup>Estes podem também ser colocados na sala do desfile.

<sup>15</sup>Em alguns casos foram organizadas duas salas, onde ocorrem passagens. A principal e uma outra menor, em que desfilam jovens criadores.

<sup>16</sup>A própria diretora da ModaLisboa, Eduarda Abbondanza, já teve a sua circulação barrada por um segurança que não a reconheceu.

<sup>17</sup>Durante a minha etnografia pude circular pela totalidade do espaço, mas assumindo funções diferentes. Enquanto convidada da ModaLisboa desde os anos 1990, conheço elementos da organização, pois sempre circulei pelas salas de convidados e sempre me sentei em lugares com boa visibilidade. Nos últimos anos, enquanto membro da equipe de trabalho de Filipe Faísca, passei a poder circular pelo *backstage*, onde tinha apenas entrado anteriormente para cumprimentar no fim dos desfiles, e enquanto membro do *staff* da revista Parq Magazin, pude também sentar-me na zona reservada à revista e frequentar a sala de imprensa (o que havia já acontecido nos anos 1990, enquanto colaboradora da revista Elle e do jornal Público).

<sup>18</sup> Tradução técnica do periódico: “Como os rituais acontecem em lugares especiais, muitas vezes isolados, o próprio ato de entrar no “espaço sagrado” tem um impacto sobre os participantes”.

convergem (mesmo para aqueles cujos trabalhos se desenvolvem no *backstage* e que apenas acedem ao espaço dos desfiles, através dos *écrans* que difundem as imagens).

No que diz respeito aos espectadores, a entrada no espaço do ritual é progressiva e mediada por várias fronteiras. Em função do tipo de convite, são obrigados a seguir percursos diferentes, mais ou menos exclusivos e também mais ou menos controlados por elementos do *staff*. Esses percursos seguem uma lógica muito precisa de hierarquização dos participantes no ritual. Quanto mais elevado é o lugar que a pessoa ocupa na hierarquia que organiza a comunidade do mundo da moda mais fluído, confortável, acompanhado e exclusivo é esse percurso. Os tempos de espera podem ser passados em salas reservadas a convidados especiais, ou em espaços onde se misturam vários tipos de convidados. A entrada na sala dos desfiles faz-se por etapas, a partir de uma ou mais portas (dependendo das possibilidades arquitetônicas do espaço original), e por uma ordem fixa: 1: imprensa; 2: convidados especiais ModaLisboa e convidados especiais dos criadores e das marcas; 3: convidados regulares. Os assentos estão, já na planta que representa o espaço, organizados por categorias detalhadas que subdividem a categorização mais geral, que está implícita na ordem de entrada. As zonas mais exclusivas são aquelas que permitem uma melhor visibilidade, tendo em conta dois critérios: ver e ser visto. Para a imprensa é mais importante ver, enquanto que para as celebridades é mais importante serem vistas. O melhor lugar é aquele que conjuga os dois ângulos. Os responsáveis pelo *sitting* são, por isso, oficiais com grande responsabilidade no decorrer deste ritual. São eles que detêm o conhecimento das sofisticadas hierarquias que organizam a comunidade, o que lhes permite diferenciar os convidados de forma a decidir quem fica sentado na primeira fila e quem fica relegado para as outras (e, neste caso, por qual ordem). Trata-se do exercício de um poder efetivo, mas cujo uso exige uma grande diplomacia.

A entrada no espaço dos desfiles, seja qual foi o percurso pelo qual a pessoa foi sujeita para chegar até ali, é sempre um momento com impacto emocional. Você vai chegar ao lugar onde tudo vai se passar e, pelo menos no primeiro desfile, a expectativa é grande. Não se sabe como será a sala, qual a sua disposição e qual o seu impacto cenográfico. Depois, essa entrada torna-se uma rotina e a expectativa transfere-se toda para os desfiles propriamente ditos. O trabalho de *design* de

interiores é, por isso, importante. A transformação feita ao espaço original vai determinar, em muito, a experiência que cada participante vai ter de cada desfile. As coreografias, os modelos e sobretudo as roupas também são elementos relevantes, mas o espaço em que tudo acontece é determinante de uma parte da experiência. Dada a grande variedade dos espaços que acolheram 30 anos de ModaLisboa, a força de cada um deles associou-se muitas vezes ao efeito surpresa (que resultava, ou do fato de nos confrontarmos com um espaço conhecido, mas transmutado, ou do fato de serem espaços impressionantes, que desconhecíamos). Lembro-me em outubro de 2010, na edição *In the Market*, do efeito surpresa da entrada na sala de desfiles, construída em uma ala do Mercado da Ribeira. Ao contrário do que é hábito, entrava-se pela parte de cima, mais junto ao teto. Abriam-se umas cortinas e deparávamo-nos com um imenso espaço branco delimitado por planejamentos. Em um segundo olhar víamos que havia duas bancadas (com uma dezena de degraus cada uma) e um corredor no meio, onde ocorreria o desfile. No ar sentia-se um perfume. A segunda surpresa surgiu quando, para um outro desfile, me conduziram para a outra ala do edifício, em que o mercado ainda funcionava. Os vendedores estavam lá, com os seus produtos frescos, e o desfile aconteceu no meio deles. Em 1996, já tinha me confrontado com a estranheza do espaço da Antiga Fábrica de Cordoaria Nacional (quase 400 metros de comprimento paralelos ao rio Tejo, para apenas cerca de 50 metros de largura) e, já em 2020, vim a confrontar-me com o impacto cinematográfico do espaço da antiga fábrica das fardamentas do exército (onde havia jipes, militares fardados e velhos instrumentos e materiais de costura industrial).

Cada ModaLisboa tem um nome e os documentos entregues à imprensa explicam o seu propósito. Em 2017, o Pavilhão Carlos Lopes, situado no Parque Eduardo VII, em uma encosta de onde se avista, ao longe, o rio Tejo, foi reinaugurado, depois de ter estado fechado por mais de uma década. A ModaLisboa nesse ano chamou-se *Luz*, e Eduarda Abbondanza, a sua diretora, assinou, no comunicado de imprensa, um texto que associa essa edição à possibilidade de viver a luz da cidade:

Um espaço emblemático que convida a um novo olhar sobre a moda e sobre Lisboa, com a bênção dos espaços verdes circundantes, a singular luz que brilha sobre a cidade e a presença fulcral de todos os nossos públicos e criadores. (ABBONDANZA, comunicado à imprensa).

A sala de desfiles passou a ter 1.000 assentos e no jardim havia ainda mais 405 lugares para pequenos desfiles. Pela primeira vez, oito desfiles puderam ser vistos sem convite. Também já havia *livestream* e através dela se iniciou uma abertura do ritual ao exterior da comunidade mais restrita do mundo da moda. Em março de 2020, a ModaLisboa passou para outra zona da cidade, junto à Feira da Ladra, e poucos meses depois iniciou-se o primeiro confinamento. O evento não parou. Até hoje foram realizadas quatro edições em contexto de pandemia. O *livestream* foi operacionalizado de forma mais eficaz e, como aconteceu por todo o mundo, a lógica sazonal de produção das coleções foi suspensa (a distinção entre coleções de verão e de inverno deixou de ser significativa). Mas apesar das limitações, a ocupação do espaço da cidade continuou a tomar novas formas. Em outubro de 2020, aconteceram desfiles ao ar livre, no Parque Eduardo VII e na Estufa Fria, com público reduzido e medidas sanitárias restritas. O mesmo veio a acontecer em outubro de 2021, neste caso já com alguns desfiles em um espaço interior, a sala do Teatro Capitólio. O máximo de presença foi de 200 pessoas. Podemos dizer que, nos últimos dois anos, a comunidade que acede, presencialmente, em “corpo e alma”, ao ritual das passagens se restringiu enormemente, mas que a dos espectadores que acedem pela internet aumentou exponencialmente. As transformações no ritual foram, por isso, grandes e eventualmente estruturais, sendo o que se segue, para já, imprevisível<sup>19</sup>.

#### **4. As pessoas que vestem a cidade**

Uma vez redesenhados, todos os edifícios sofreram uma mutação que lhes permitiu, ao longo de 30 anos, acolher o ritual que congregou, duas vezes por ano, uma parte significativa das pessoas que compõem o mundo da moda português (e também alguns elementos do mundo da moda internacional, sobretudo profissionais da imprensa). Os desfiles são acontecimentos importantes para a existência desse mundo, porque reproduzem e recriam as conexões que o constituem.

---

<sup>19</sup>Desenham-se, no entanto, ao nível global, algumas tendências: diminuição do número de passagens, abandono da oposição masculino x feminino, alargamento dos parâmetros de definição dos corpos dos modelos, reforço da presença, em passarela e nos lugares destinados aos convidados, de pessoas oriundas do mundo das celebridades, cruzamento mais intenso com as lógicas das artes performativas e do cinema.

The fashion show thus serves to define the fashion industry as a *community* – in terms of production (fashion world personnel and fashion students), distribution (buyers), reproduction (media photography and reporting) and consumption (celebrities).<sup>20</sup> (SCOV, 2009, p. 20).

Duas vezes por ano, as mesmas pessoas partilham, através da participação no ritual, uma memória coletiva que sustenta a comunidade a qual sentem pertencer “Rituais são memórias coletivas codificadas em ações” (SCHECHNER, 2013, p. 52). O que os une, no essencial, é o vestir ou, mais acertadamente, são indagações sobre o mundo e a sociedade que exprimem através do vestir. Cada ModaLisboa é, de certa maneira, um tempo de diálogo e de negociação entre diferentes formas de conceber o mundo, expressas nas coleções que os criadores apresentam e, também, nas vestes de todas as pessoas presentes. Estas compõem as suas imagens de forma aprimorada, sabendo que vão participar em um ritual, cuja prática central é o vestir. Pelo menos na proximidade do espaço em que decorrem os desfiles, durante esses dias, a cidade veste-se festiva.

Mas quem são, afinal, as pessoas que participam nas edições de ModaLisboa? Se pensarmos na lógica interna do ritual, elas dividem-se em dois grandes grupos. O primeiro é constituído por todos aqueles que participam na produção do evento, ou seja, por aqueles que passam a maior parte do tempo no *backstage*: criadores, costureiras, modelos, coordenadores de *casting*, chefes de bastidores, assistentes de guarda-roupa, adrecistas, *bookers*, *designers* de luzes, *designers* de som, *makeup designers*, *hairstylists* e gestores de protocolo. Entre estes, modelos e criadores surgem como personagens centrais. Um desfile não existe sem os corpos que, uma vez vestidos, permitem que a entidade *clothing/person* (MILLER, 2005) se constitua e desfile. Nos anos 1990, a época das *top-models*, as modelos assumiram um protagonismo que as aproximou das divas do cinema das décadas anteriores. Nessa época, ao desfilarem, elas assumiam uma performatividade própria, que as colocava no topo da hierarquia dos personagens presentes no ritual. Sofia Aparício e Nayma Mingas foram duas das modelos que, em Lisboa, assumiram esse lugar de exceção. Mas, progressivamente, as modelos foram sendo anonimizadas e a importância do

---

<sup>20</sup> Tradução técnica do periódico: O desfile serve, assim, para definir a indústria da moda como uma comunidade – em termos de produção (pessoas do mundo da moda e estudantes de moda), distribuição (compradores), reprodução (fotografia de mídia e reportagem) e consumo (celebridades).

seu papel foi sendo reduzida e transferida para outras eficácias performativas, cada vez mais associadas à encenação e à convocação, para desfilar, de pessoas de outras áreas profissionais (quase sempre já detentoras de um significativo capital midiático), que se tornaram o centro das atenções dos espectadores.

Cada desfile é uma performance de alguns minutos que, apesar de pretender produzir um efeito de experiência da novidade (LÖFGREN, 2005), deve ocorrer no interior de um bom equilíbrio entre o reconhecimento e o espanto. Se assim for, as emoções no final serão prazerosas e relacionadas ao equilíbrio das lógicas de representação do mundo dos espectadores<sup>21</sup>. Porque é a eles que cabe a direção artística das coleções e dos próprios desfiles, são os criadores que no fim de cada desfile vêm à passarela receber (ou não) os aplausos do público. Apesar de um desfile ser o resultado de um trabalho de equipe, que envolve muitas pessoas, é sobre a pessoa dos criadores que recai, no final de cada performance, a glória ou o despreço. O momento incerto dos aplausos é um dos momentos fortes do ritual e os criadores, embora acompanhados pelas modelos, são o seu foco.

Ao longo dos 30 anos de ModaLisboa foram surgindo novos criadores, enquanto outros foram se retirando (foi o caso da matriarca Ana Salazar). O conjunto daqueles que desfilam em cada edição é desigual e hierarquizável – em função de múltiplos critérios que passam pela antiguidade na profissão, pela qualidade do trabalho (reconhecida pelos pares e pelo público, sendo que os critérios dessas duas instâncias nem sempre são coincidentes) ou pelo caráter mais ou menos espetacular dos desfiles. O alinhamento dos desfiles pelos vários dias cabe à direção da ModaLisboa e implica em um trabalho diplomático de constante reposicionamento de cada criador na lógica de sucessão do roteiro (há momentos obviamente altos, como a abertura, o sábado à noite e o fechamento, e momentos em que é preciso introduzir dinamismo, como o domingo ao meio da tarde), o que depende do conhecimento apurado das características de cada um, bem como dos públicos que lhes são fiéis. A esse propósito, é possível dar alguns exemplos. O desfile de Ana Salazar foi, durante anos, aquele que fazia deslocar mais pessoas, incluindo aquelas com responsabilidades públicas e institucionais; o desfile de Dino Alves, pelas suas encenações, fazia deslocar mais pessoas ligadas às artes performativas; o desfile de Fátima Lopes fazia deslocar

---

<sup>21</sup>Como aconteceu com o desfile de Martin Margiela, antes aqui referido.

peessoas ligadas ao mundo da imprensa cor-de-rosa. Hoje, o desfile de Luís Carvalho chama celebridades da imprensa cor-de-rosa e da internetinternetInternet e o de Constança Entrudo pessoas, sobretudo jovens, que, em um posicionamento mais recente, integram a moda em uma visão transfronteiriça da arte.

O segundo grupo é constituído pelas pessoas que assistem aos desfiles: fotógrafos, jornalistas, estudantes de moda, influenciadores, compradores, figuras públicas de diferentes quadrantes (televisão, cinema, música, teatro, política...). Este segundo grupo sofreu, em todo o mundo, alterações significativas na sua composição, e, talvez sobretudo, nos papéis que assumem alguns dos seus membros no interior do roteiro do ritual. As “celebridades” foram adquirindo cada vez mais relevância e alteraram a correlação das forças simbólicas no interior da totalidade do ritual. Não só saltaram para o interior das passarelas, como, sentadas nas primeiras filas, deslocaram o foco das atenções para o seu exterior. A presença de não modelos nas passarelas aconteceu desde sempre – Manuela Gonçalves fez passar, logo de início, a *pivot* de televisão Manuela Moura Guedes, que anos depois voltou a passar para Filipe Faísca, Abbondanza/Matos Ribeiro fizeram passar Natália Casa Nova, vocalista do Diva, Nuno Gama fez passar Margarida Martins, então porteira da discoteca Frágil (o lugar que concentrava toda a cena cultural da cidade). Mas, inicialmente, estávamos face a pequenos apontamentos performativos, excepcionais, cujos efeitos resultavam do fato de se estarem pontualmente a cruzar mundos distintos. As modelos eram, então, o centro das atenções e toda a coreografia dos desfiles se centrava nas suas performances pessoais. Progressivamente, essa lógica foi sendo alterada e os cruzamentos com o *star system* (que incluiu hoje o cinema, a música, a arte...) foram cada vez mais evidentes. O desfile da coleção de primavera/verão de 2015 de Filipe Faísca foi também uma *Performance Art*, que incorporou uma peça da artista plástica Joana Vasconcelos e a presença dela, ao lado do criador, na passarela. Esses cruzamentos diversificaram-se e levaram à abertura dos convites a novas categorias de pessoas, que passaram também a integrar a comunidade do mundo da moda (são hoje, sobretudo, atrizes (e atores) de telenovelas e diversas celebridades, associadas primeiro à televisão e à imprensa cor-de-rosa e, posteriormente, também à internetinternetInternet).

A própria marcação dos tempos no guião do ritual foi alterada em consequência dessa dinâmica: passou a contar-se com um tempo adicional para fotografar pessoas, no espaço da passarela, antes do início dos desfiles. As fotos são depois divulgadas em múltiplos suportes midiáticos (revistas em papel e vários *sitesinternetinternet*) e constituem um dos veículos mais importantes de visibilização das roupas dos criadores, bem como do próprio acontecimento (que também precisa dessa exposição pública para legitimar a sua existência)<sup>22</sup>. Esta lógica obrigou ao aparecimento de uma nova funcionalidade espacial, o “*photowall*”: um *placard* que serve como fundo para as fotografias e em que estão impressos os logotipos dos patrocinadores. Um deles encontra-se nas salas de imprensa, para que os interessados em serem fotografados se aproximem estrategicamente dele. Em março de 2020, assisti à tentativa, frustrada, de um casal de blogueiros se fazer fotografar. Sentaram-se, com um cão mascote, junto ao *photowall*, e ali ficaram, tentando seduzir um conjunto de jornalistas que, no entanto, os ignoraram. Acabaram por se retirar, com uma expressão facial que estava nos antípodas daquela convidativa que haviam exposto anteriormente. Como em qualquer negociação, o poder está do lado de quem tem mais capital, neste caso simbólico: enquanto as celebridades reduzem o número de fotos, de modo a fabricarem a sua raridade e, conseqüentemente, o seu valor simbólico, os que estão tentando criar esse capital disponibilizam-se para serem fotografados, mas não é certo que o sejam.

A nova lógica de organização do ritual articula entre si duas modalidades de expansão social: a presença física de novas figuras, oriundas de um universo transfronteiriço a que podemos chamar o “mundo das celebridades” e a presença de imagens, recolhidas durante o acontecimento, em suportes virtuais potencialmente ilimitados.

Mas uma vez que no ritual propriamente dito a interação social acontece ainda entre corpos, o cumprimento de regras sociais implícitas que gerem as suas copresenças mantém-se como um fator determinante no processo de construção do lugar que cada um ocupa na comunidade. No último desfile antes da pandemia, José Castelo Branco, uma celebridade, estava no meio de um amontoado de pessoas,

---

<sup>22</sup>Hoje, a negociação da aparição de um vestido no corpo de uma celebridade em acontecimentos públicos de grande impacto é um trabalho complexo feito por profissionais especializados.

tentando entrar no espaço dedicado aos convidados, mas sem forçar demasiado a sua passagem (encontrava-se, digamos, entre pares, dado que todos tinham passes de convidados). Uma jovem vestida com o uniforme da organização tentou que ele passasse à frente das outras pessoas. Ao ver que a sua tentativa não foi aprovada por ninguém, tendo mesmo havido quem reagisse contra ela, retorquiu, indignada: “Ele é uma pessoa icônica!”. Ao que alguém lhe respondeu: “E por isso tem de se comportar como uma pessoa civilizada”. Mas a jovem voluntária não entendeu e ficou com um olhar perplexo, que revelava o desapontamento de quem pensava que uma celebridade não espera em uma fila para entrar.

### Referências bibliográficas

- BECKER, Howard. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- BENJAMIN, Walter. *As Passagens de Paris*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2019.
- BRACHET-CHAMPSAUR. *Le défilé de mode et les grands magasins: des origines aux années 1960*. In: *Showtime: Le Défilé de la Mode*. Paris: Paris Musées, 2006.
- DUGGAN, Ginger Gregg. *The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art*. *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*. n. 5, p. 243-270, 2001.
- EICHER, Joanne. *The Anthropology of Dress*. *Dress*. Volume 27, p. 59-70, 2000.
- EVANS, Caroline. *Le défilé de mode au début du XXe siècle à Paris: esthétique industrielle et aliénation moderniste*. In: *Showtime: Le Défilé de la Mode*. Paris, Paris Musées, 2006.
- FEATHERSTONE, Mike. *Consumer Culture and Postmodernism*. London: Sage Publications, 2007.
- GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre, 1956.
- GOLDBERG, Rose Lee. *Performance Art – from futurism to the present*. London: World of Art, 1988
- GRUMBACH, Didier. *Une histoire institutionnelle des défilés de mode*. In: *Showtime: Le Défilé de la Mode*. Paris, Paris Musées, 2006.
- LÖFGREN, Orvar. *Catwalking and Coolhunting: The Production of Newness*. In: LÖFGREN, Orvar; WILLIM, Robert. *Magic, Culture and The New Economy*. Oxford: Berg, 2005. pp. 57-72.
- MILLER, Daniel. Introduction. In: MILLER, Daniel. *Materiality*. Durham e London: Duke University Press, 2005. pp. 1-50.

RAPPAPORT, Roy A. *Ecology, Meaning, and Religion*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

SCHECHNER, Richard. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. *Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral*. Cadernos de Campo, n. 20, p. 213-236. 2011.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies – an introduction*. London, New York: Routledge, 2013.

SILVANO, Filomena. *Sobre os desfiles de moda, os sentidos e os valores das roupas: a partir de uma etnografia do fazer no atelier de Filipe Faísca*. In: FRADIQUE, Teresa; LACERDA, Rodrigo. *Modos de ser, modos de fazer - Práticas na e com a antropologia*. Lisboa: Etnográfica, 2021.

SILVANO, Filomena. *Antropologia da Moda*. Lisboa: Documenta, 2021a.

SILVANO, Filomena. *Costureiras e rainhas: sobre uma reconfiguração da cultura material têxtil da Ilha do Pico*. In: BARROCAS DIAS, Cristina; ROCHA DA SILVA, Filipe; PIRES, Susana. *Livro do Ponto*. Lisboa: Documenta, 2021b. pp. 61-76

SILVANO, Filomena; MEZABARBA, Solange. *Encontros entre Moda e Antropologia: inícios, debates e perspectivas*. Cadernos de Arte e Antropologia, vol. 8, nº 1, pp. 15-27. 2019 a.

SILVANO, Filomena. *Desenhos de moda de Filipe Faísca – entrevista com Filomena Silvano*. Cadernos de Arte e Antropologia, vol. 8, nº1. pp. 123-127, 2019b.

SKOV, Lise; SKJOLD, Else; MOERAN, Brian; LARSEN, Frederik; CSABA, Fabian. *The Fashion Show as an Art Form*. In: Creative Encounters Working Papers Series. nº 32, October. 2009. Disponível em: <<https://openarchive.cbs.dk/bitstream/handle/10398/7943/Creative%20Encounters%20Working%20Papers%2032.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 07 out. 2019.

TURNER, Terence. *The social skin*. Journal of Ethnographic Theory. 2 (2). pp. 486-504. 2012.

TURNER, Victor. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca, NY: Cornell University Press. 1967.

## COMO REFERENCIAR

SILVANO, Filomena. Quando as roupas habitam a cidade: as *fashion weeks* e a transmutação ritual dos lugares. *Latitude*, Maceió, v. 15, n. 2, p. 34-54, 2021. DOI: <https://doi.org/10.28998/lte.2021.n.2.13122>