

[artigos]





As runway crashers da PETA vistas pelos estudos da performance: análise de uma prática ativista nos palcos da indústria da moda

PETA's runway crashers seen through performance studies: analysis of an activist practice on the stages of the fashion industry

Daniel Rossmann Jacobsen¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6747-0734>

[**resumo**] O objetivo principal deste artigo consiste em investigar as características performáticas das ações ativistas denominadas *runway crashers*, nas quais defensores de uma causa, nesse caso a defesa dos direitos animais, ocupam as passarelas de desfiles durante eventos de moda de grande relevância. O escopo da análise recai sobre as intervenções realizadas pela PETA (Pessoas pelo Tratamento Ético dos Animais) no mês de setembro de 2023. A abordagem teórico-metodológica adotada neste estudo é fundamentada nos princípios dos estudos da performance. Desta forma, o artigo não apenas explora a natureza das ações, mas também examina como tais manifestações influenciam e contribuem para o discurso mais amplo sobre a defesa dos direitos dos animais no contexto da indústria da moda.

[**palavras-chave**] **Runway crusher. PETA. Performance. Ativismo.**

[**abstract**] The main objective of this article is to investigate the performative characteristics of activist actions called runway crashers, in which defenders of a cause, in this case the defense of animal rights, occupy the catwalks during fashion events of great relevance. The scope of the analysis falls on the interventions carried out by PETA (People for the Ethical Treatment of Animals) in September 2023. The theoretical-methodological approach adopted in this study is based on the principles of performance studies. In this way, the article explores not only the nature of the actions, but also examines how such demonstrations influence and contribute to the broader discourse on defending animal rights in the context of the fashion industry.

[**keywords**] **Runway crusher. PETA. Performance. Activism.**

Recebido em: 20-01-2024

Aprovado em: 15-04-2024

¹ Doutorando em Letras na Universidade Federal do Espírito Santo. Mestre em Comunicação e Territorialidades pela mesma universidade. E-mail: danieljacobsen.ufes@gmail.com. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5737577121184312>.

Moda e ativismo

A interseção entre moda e ativismo tem proporcionado um campo fascinante de estudo, revelando dinâmicas complexas que desafiam as fronteiras tradicionais entre essas esferas aparentemente divergentes. No epicentro dessa convergência encontra-se a prática ousada das *runway crashers*, termo que pode ser traduzido como invasões ou intrusões em passarelas. Nessas ações, ativistas de diversas causas sociais, econômicas, políticas, culturais e/ou ambientais, de maneira inesperada e impactante, invadem os consagrados palcos dos desfiles de moda de alto luxo. Essa forma única de protesto, popularizada por organizações como a PETA (*People for the Ethical Treatment of Animals* – em português, Pessoas pelo Tratamento Ético dos Animais), transcende os limites convencionais do ativismo, transformando os corredores da moda em arenas de contestação, questionando não apenas os padrões estéticos da indústria, mas também as práticas éticas que permeiam a criação de vestuário.

A PETA é uma organização não governamental, internacional e sem fins lucrativos fundada em 1980 com o objetivo de defender os direitos dos animais. Sua sede fica localizada em Norfolk, Virgínia (EUA), mas possui entidades situadas por todo o mundo, e soma 9 milhões de membros e apoiadores, o que a torna a maior organização de direitos dos animais do mundo (PETA, 2023a; 2023b). Sua atuação é variada, mas tem como fundamento a oposição ao especismo, conceito central dos Estudos Críticos Animais, definido como a

ordem técnico-bio-físico-social de escala global que reproduz de maneira sistemática a dominação animal e que se fundamenta na dicotomia humano/animal [...]. É composto por diferentes tipos de sujeitos, objetos, práticas, conhecimentos e relacionamentos, [...] re/produz a superioridade do humano e a consequente subordinação, exploração e sujeição animal, conjugando instituições, campos de saber, espaços e técnicas que delimitam fronteiras e estabelecem critérios antropocêntricos de diferenciação entre espécies [...] (Especismo..., 2022, p. 50-51).²

A dicotomia humano/animal foi observada e discutida por pensadores diversos ao longo dos séculos. Já é Aristóteles quem descreve e defende uma hierarquia ética baseada nas potências da alma, segundo a qual é natural e justificada a soberania de humanos sobre animais, homens sobre mulheres e livres sobre escravizados (Aristóteles, 2000; 2006). Sendo, segundo o grego, a racionalidade uma potência exclusiva da alma humana (Aristóteles, 2006), assenta-se o sistema de dominação especista que vigora nos séculos seguintes a partir principalmente do que Bernardo (apud Paixão, 2013, p. 276) chamou de “discurso canônico hegemônico da ocidentalidade filosófico-cultural, grego-judaico-islâmico-cristão sobre o animal”.

² Tradução nossa para: “Orden tecno-bio-físico-social de escala global que re/produce de manera sistemática la dominación animal y que se fundamenta en la dicotomía humano/animal [...]. Está compuesto por diferentes tipos de sujetos, objetos, prácticas, conocimientos y relaciones, [...] re/produce la superioridad de lo humano y la consecuente subordinación, explotación y sujeción animal, conjugando instituciones, campos de saber, espacios y técnicas que delimitan fronteras y establecen criterios antropocéntricos de diferenciación entre especies [...]”.

Não se pode negar, no entanto, um crescente esforço de pensadores de diferentes áreas, como a Filosofia, a Antropologia e a Literatura, de promover uma reflexão crítica sobre a relação entre humanos e animais que considere não apenas a importância dos animais não humanos para a atividade e sociedade humanas, mas também a necessidade de consideração ética desses seres.

Sob a lente de Derrida (2002; Krell, 2013), a problemática do especismo se desdobra em um intrincado emaranhado de questões filosóficas que transcendem as fronteiras convencionais entre humanos e não humanos. Ele desafia a dicotomia simplista entre natureza e cultura, reconhecendo a complexidade das relações entre seres humanos e outras espécies.

Para Derrida, a hierarquia entre humanos e não humanos está intrinsecamente ligada à noção de “fonocentrismo”, uma tendência arraigada na tradição filosófica ocidental que privilegia a linguagem falada como o ápice da comunicação e da expressão. Essa valorização da fala humana em detrimento das formas de comunicação não humanas ou de formas de comunicação humanas não faladas reflete e reforça as estruturas de poder que sustentam o especismo. Ao destacar a importância da linguagem não verbal e da vocalização dos animais, Derrida desafia a supremacia da linguagem humana e questiona a superioridade moral atribuída aos seres humanos, considerando as formas de comunicação não humanas como igualmente válidas e merecedoras de consideração ética, e refutando a linguagem como o único critério para atribuição de valor moral.

Nesse sentido, o especismo pode ser entendido como uma manifestação do fonocentrismo, uma tentativa de impor uma ordem hierárquica baseada na capacidade de linguagem falada. No entanto, essa hierarquia é arbitrária, pois desconsidera a riqueza e a diversidade das formas de comunicação humanas e não humanas. Para Derrida, reconhecer a agência e a voz dos não humanos é fundamental para dismantelar as estruturas de poder que sustentam o especismo.

Por sua vez, Latour (1994), em sua abordagem de Socioantropologia, e Descola (2023), em sua análise comparativa das ontologias culturais, ampliam a discussão ao destacarem a correlação entre humanos e não humanos e a diversidade de formas de conceber o mundo natural. Latour argumenta que os elementos não humanos, como objetos, tecnologias e até mesmo animais, desempenham papéis ativos e mediadores nas experiências sociotécnicas humanas. Essa abordagem desafia a noção de que a cultura é exclusivamente humana e separada da natureza, destacando a interconexão e interdependência entre os dois domínios.

Por sua vez, Descola (2023) propõe uma análise comparativa das diferentes formas pelas quais as sociedades concebem e categorizam o mundo natural. Ele identifica quatro ontologias principais – naturalismo, animismo, totemismo e analogismo – que demonstram como diferentes culturas atribuem significados e agências aos elementos não humanos.

A abordagem de Latour e Descola desafia diretamente essa hierarquia entre humanos e não humanos, questionando a dicotomia natureza/cultura que subjaz ao especismo. Ao reconhecer a agência e a capacidade de ação dos elementos não humanos, incluindo outras espécies, eles desafiam a noção de que apenas os seres humanos possuem valor moral intrínseco. Essa perspectiva coloca em xeque as justificativas para a exploração e discriminação dos animais não humanos.

Além disso, a análise comparativa de Descola sobre as diferentes ontologias destaca como as visões ocidentais dominantes são apenas uma entre muitas maneiras possíveis de conceber e relacionar-se com o mundo natural. Ao reconhecer a diversidade de perspectivas culturais sobre as relações entre humanos e não humanos, sua obra lembra que o especismo é uma construção cultural contingente, não uma inevitabilidade moral. Essas perspectivas convergem ao desafiar as concepções tradicionais que sustentam o especismo, promovendo uma ética mais inclusiva e compassiva em relação aos animais não humanos.

Como foco de suas ações, a PETA se concentra em quatro áreas de exploração animal, entendidas como as que causam mais sofrimento quanti e qualitativamente a esses seres: nos laboratórios, na indústria de alimentos, no mercado de moda e nos negócios do entretenimento (PETA, 2023a). Apesar de sua atuação consistente e duradoura pela pauta animalista, a organização enfrenta críticas dentro e fora da comunidade vegetariana/vegana – notadamente a mais engajada na defesa dos direitos dos animais – devido ao teor drástico de suas ações, vistas muitas vezes como extremas e radicais. Essas ações incluem, entre outras, exposição de material audiovisual com cenas documentais sem censura de abates, mutilações, torturas, abusos e outras formas de maus-tratos praticados por humanos contra animais não humanos; performances públicas que lançam mão de nudez completa, transmorfoseação com troca de papéis entre humano/animal e simulação de cenas violentas, tanto em suas redes sociais digitais quanto em suas campanhas publicitárias e manifestações públicas nas ruas.

Além disso, a organização realiza outras formas de ativismo animal, tidas como silenciosas ou, no mínimo, menos escandalosas que as citadas acima, como resgate de animais, manutenção de santuários, alinhamento político com legisladores, campanhas de incentivo à libertação animal, estabelecimento de conexões entre empresas e iniciativas ecológicas antiespecistas, promoção de opções veganas, realização de investigações e reportagens, entre outras.

Este artigo propõe uma análise aprofundada das performances ativistas protagonizadas pelas *runway crashers* sob a lente crítica dos estudos da performance a partir das perspectivas trabalhadas por Taylor (2003; 2012) e Schechner (2003) e continuadas por outros autores. Ao explorar o choque visual provocado por essas intervenções, buscamos compreender não apenas a motivação por trás desses atos, mas também as implicações que transcendem os limites do espetáculo. Ao desvendar as camadas simbólicas e os impactos culturais dessas ações, almejamos contribuir para a compreensão mais ampla da interação entre moda, ativismo e a audiência global que, por meio das redes sociais, torna-se coletivamente testemunha e participante dessas manifestações inovadoras.

Especificamente, reúne-se como *corpus* as *runway crashers* promovidas pela PETA em setembro de 2023, que contou com quatro ações nas capitais da moda durante desfiles de grandes marcas de luxo: Hermès, em Paris; Coach, em Nova York; Burberry, em Londres; e Gucci, em Milão. Para a realização das análises serão utilizados os materiais postados pela própria entidade em suas redes sociais (Figura 1), além de um texto complementar, de caráter jornalístico, publicado pelo *New York Times* (Testa, 2023) nos EUA e traduzido para o português pelo *Estadão*, e que reúne informações relevantes e depoimentos de integrantes sobre as ações.

FIGURA 1: REGISTROS DAS *RUNWAY CRASHERS* NOS DESFILES HERMÈS/PARIS, GUCCI/MILÃO, BURBERRY/LONDRES E COACH/NOVA YORK, RESPECTIVAMENTE³



FONTE: Colagem nossa com imagens obtidas do perfil @peta no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/peta/>. Acesso em: 16 nov. 2023.

Segundo Testa (2023), ao longo dos anos 2000 a PETA realizou várias intervenções em eventos de moda, como invasões de passarelas e o lançamento de tortas em Anna Wintour, mas nos últimos anos estava dedicada à diplomacia corporativa. “Nesta temporada, a Peta regressou às suas raízes mais combativas, confrontando especificamente as empresas de moda que, segundo ela, não responderam suficientemente às investigações de seus ativistas” (Testa, 2023, s.p.). Antes dessa sequência, a última *runway crasher* em um grande evento havia ocorrido em outubro de 2021 em um desfile da Louis Vuitton no Louvre, realizado não pela PETA, mas pelo grupo climático Extinction Rebellion, o que intensificou a surpresa provocada pelos protestos de 2023 e a imprevisão dos organizadores dos desfiles.

Teoria e prática da performance: referencial e conceitos gerais

Como alerta Taylor (2012), a palavra “performance” tem sido utilizada em uma gama variada de contextos, para descrever objetos e práticas distintas, e portanto torna-se necessário, antes de avançar, delimitar o que, no âmbito desta análise, entende-se como performance. Segundo ela,

³ Aqui são apresentadas, para fins de apresentação, as *thumbnails* estáticas dos vídeos publicados pela PETA. Os vídeos podem ser acessados em:

<https://www.instagram.com/p/Cx0mXY-LcNw/> - Hermès, Paris

<https://www.instagram.com/p/CxgHUc4LH0c/> - Gucci, Milão

<https://www.instagram.com/p/CxYIbSxrVGG/> - Burberry, Londres

<https://www.instagram.com/p/Cw6Rh-203u/> - Coach, Nova York

Acesso em: 16 nov. 2023.

as performances funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo saber social, memória e sentido de identidade através de ações reiteradas [...]. Performance, em um nível, constitui o objeto de análise dos Estudos de Performance – incluindo diversas práticas e acontecimentos como dança, teatro, rituais, protestos políticos, funerários etc., que implicam comportamentos teatrais, predeterminados, ou relativos à categoria do evento (Taylor, 2003, p. 18).⁴

Taylor (2012) define performance como uma prática corporal que funciona dentro de códigos e convenções. Embora a autora mencione comportamentos predeterminados como base para práticas performativas, não se trata de repetição absoluta. Ela defende que “[...] a performance não se limita à repetição mimética. Inclui também a possibilidade de mudança, crítica e criatividade dentro da repetição. [...] [As performances] têm elementos reiterados que se reatualizam em cada nova instância” (Taylor, 2012, p. 17).⁵ Dialoga, assim, com Schechner, que parte do fragmento do filósofo Heráclito⁶ (citado por Schechner, 2003, p. 26), “ninguém pode pisar duas vezes o mesmo rio [...]”, para afirmar a irrepetibilidade do ato performático. Embora não seja possível pensar em uma ação de todo inédita, cada vez que um evento se repete, mobiliza elementos diversos daqueles antes presentes em outras situações de enunciação. Para o autor, a impossibilidade de cópia idêntica de um evento, aliada à infinidade de possibilidades de combinação de fragmentos de comportamento, torna cada performance única, ainda que sejam identificados fragmentos recorrentes em situações diversas. Há, segundo ele, dois principais elementos componentes de um evento: materialidade e interatividade. Os comportamentos em si mesmos, marcados pela natureza do corpo, como as flexões de voz, as entonações e os gestos, assim como o contexto, a ocasião e o público, tornam cada performance única (Schechner, 2003).

O autor define que algumas coisas são por si mesmas consideradas performances, mas todas as ações sociais podem, de algum modo, ser lidas como performance, muito embora as fronteiras entre ambas estejam se tornando cada vez mais frágeis (Schechner, 2003). Essa concepção da performatividade geral da vida social é fundamental para expandir os interesses dos Estudos da Performance, uma vez que amplia os objetos de estudo englobando discursos culturais, comportamentos sociais e métodos de transmissão de conhecimento através do corpo (Taylor, 2012). “A performance, assim, é uma prática e uma epistemologia, uma forma de compreender o mundo e uma lente metodológica” (Taylor, 2012, p. 31).⁷

⁴ Tradução nossa para: “Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas [...]. Performance, em un nivel, constituye el objeto de análisis de los Estudios de Performance – incluyendo diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerarios, etc, que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de evento”.

⁵ Tradução nossa para: “[...] performance no se limita a la repetición mimética. Incluye también la posibilidad de cambio, crítica y creatividad dentro de la repetición. [...] tienen elementos reiterados que se re-actualizan em cada nueva instancia”.

⁶ Schechner não informa a fonte da citação de Heráclito feita por ele, que se encontra presente em várias antologias da obra do filósofo, identificada como “fragmento 91”, como: HERÁCLITO. **Fragmentos contextualizados**. Tradução, apresentação e comentários de Alexandre Costa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

⁷ Tradução nossa para: “El performance, pues, es una práctica y una epistemología, una forma de comprender el mundo y un lente metodológico”.

Embora seus limites sejam fluidos e constantemente sobrepostos, Schechner (2003) distingue oito situações em que há performance: na vida diária, nas artes, nos esportes e outros entretenimentos populares, nos negócios, na tecnologia, no sexo, nos rituais – sagrados e seculares – e na brincadeira. Essas situações, isoladas ou quase sempre combinadas, cumprem uma ou mais das seguintes funções:

entreter;
 fazer alguma coisa que é bela;
 marcar ou mudar a identidade;
 fazer ou estimular uma comunidade;
 curar;
 ensinar, persuadir ou convencer;
lidar com o sagrado e com o demoníaco (Schechner, 2003, p. 45, grifo do autor).

A partir do exposto, pode-se compreender que nos eventos eleitos como *corpus* de análise, as *runway crashers* já citadas, pelo menos duas situações performáticas se distinguem. A primeira é o próprio desfile de moda, que segue seus tipos, funções, objetivos e estéticas; e a segunda é a invasão da passarela, uma performance disruptiva e inesperada, que mobiliza tipos, funções, objetivos e estéticas distintos da primeira. Esse conjunto de duas performances conjugadas se repete nas quatro situações, revelando elementos do que é reiterado e do que é irrepetível, tanto entre elas quanto em relação às demais.

Desfile de moda: considerações performáticas

Conforme aponta Duggan (2001), a história demonstrou variados pontos de contato entre moda e arte, sobretudo a partir da década de 1910, quando artistas dos segmentos tradicionais das artes estabeleceram parcerias e colaborações com estilistas de moda visando à ampliação dos efeitos estéticos nos trabalhos de ambos. Além da relação quase simbiótica experimentada no processo de criação e produção das peças de vestuário, mobilizando sobretudo as artes plásticas, elementos oriundos da *performance art* e do teatro foram incorporados aos desfiles onde essas peças eram apresentadas.

McRobbie (2005) compreende a correlação entre arte e moda como um movimento de correspondência entre capital cultural e capital econômico. Crane (2006), partindo de McRobbie, argumenta:

Seguidora de Pierre Bourdieu, Angela McRobbie afirma que associar a criação de moda à arte é uma forma de conferir significado aos produtos de moda e atrair capital cultural para a profissão. Os estilistas tentam adquirir prestígio ao demonstrar suas ligações, sejam elas estéticas ou sociais, como integrantes do mundo das artes. [...] As mudanças no mercado de moda estão levando a alterações na maneira pela qual estilistas concebem seu trabalho como arte. Sob pressão para se estabelecer em mercados muito competitivos, eles às vezes projetam imagens vanguardistas ou pós-modernas, mas as consequências dessas estratégias variam de acordo com os diferentes ambientes (Crane, 2006, p. 272).

A autora, no entanto, considera que o caráter comercial da moda impede a sua “artificação”, ou seja, o seu reconhecimento como um tipo de arte (Crane, 2011). Ainda assim, não nega que moda e arte possam ser compreendidas como formas semelhantes de produção cultural, já que mobilizam elementos materiais e simbólicos dentro de determinados “mundos de cultura”.

A localização da moda a partir de grandes conglomerados econômicos contribui para a elevação do caráter comercial da produção de moda, ao mesmo tempo que limita elementos que por tradição são associados à produção artística, como a criatividade, a inovação e a liberdade. Para Crane (2009), no entanto, o contemporâneo tem dado contornos comerciais que aproximam, no contexto de uma sociedade capitalista, arte e moda, ao passo que ambas as esferas de produção têm convergido em sistemas de vendas sazonais, com sua comercialização visando à especulação e lucro, além de predileção pelo notadamente caro, com prejuízo da fruição. A autora destaca que, ainda que o trabalho de excelência de designers seja requisitado para produções de alto nível técnico, esses não são reconhecidos devidamente pelo seu trabalho artístico, recebendo apenas um salário como recompensa.

A recepção de novas obras de arte está se tornando mais semelhante à recepção de novas tendências na moda. Assim como a moda, a arte é cada vez mais movida por considerações comerciais e não estéticas. Especificamente, é impulsionada pelos gostos ecléticos e muitas vezes superficiais de um novo grupo de colecionadores extremamente ricos (Crane, 2009, p. 349).⁸

Para Duggan (2001), nem sempre é fácil estabelecer fronteiras entre arte e moda, pois as reconfigurações das práticas profissionais e de consumo em ambos os segmentos borram os limites entre eles. Nesse sentido, torna-se difícil definir um desfile, se como show ou como *happening*; o vestido, se como indumentária ou como escultura; o espaço, se como *boutique* ou como galeria de arte.

De semelhante modo, Cruz (2008, p. 3) considera que

[...] o desfile se constitui como instância complementar ao trabalho (produção) concretizado em evento específico, e gravita entre os negócios, as vendas, a criatividade, a visualidade, o teatro, a exposição de corpos, as sonoridades, as intervenções, as apropriações, as citações, as referências, enfim, à *[sic]* performance artística em sua plenitude, sem deixar de lado os negócios e as vaidades.

Retomando as funções da performance conforme enumeradas por Schechner (2003), pode-se compreender que os desfiles de moda mobilizam todos eles, em maior ou menor grau. Aqui comentamos os desfiles de forma geral, a fim de apresentar um contexto para as práticas que são de forma mais direta nosso objeto de estudo neste texto, ressaltando características em

⁸ Tradução nossa para: “The reception of new art works is becoming more similar to the reception of new trends in fashion. Like fashion, art is increasingly driven by commercial rather than aesthetic considerations. Specifically, it is driven by the eclectic and often superficial tastes of a new cohort of exceedingly wealthy collectors”.

grande medida reiteradas no âmbito de uma tradição performática da moda. Análises específicas terão lugar no próximo tópico, com a reflexão sobre as ações ativistas já mencionadas.

A primeira função, de entreter, é imediata à visão do desfile como espetáculo. Como resume Cruz (2008), as sociedades industriais constituíram certa autonomia da esfera do trabalho e, de forma complementar a ela, determinaram uma esfera do lazer intrinsecamente relacionada ao mercado, mobilizando gêneros variados de entretenimento.

Duggan (2001, p. 250)⁹ entende que

Embora a sua motivação seja principalmente o marketing, os designers de espetáculos criam performances que estão firmemente enraizadas nos precedentes históricos do teatro. A sua associação com a cultura pop contemporânea de celebridades também serve para confundir ainda mais as fronteiras entre moda, arte, teatro e performance, resultando em eventos que são espetáculos cross-media.

A segunda função elencada por Schechner (2003, p. 45), “fazer alguma coisa que é bela”, mostra-se nos desfiles de moda através da experiência estética do conceito comunicado. Para o autor, embora seja difícil definir o belo, já que ao contrário do que se tem no senso comum, belo não é sinônimo de bonito, pode-se entender que o belo é aquele capaz de promover prazer estético através de formas expressivas. Cidreira (2012) lembra que nem sempre os desfiles comunicam peças voltadas para o uso, mas para sua própria contemplação enquanto objetos artísticos. Se os desfiles são vistos como excêntricos e desconectados da realidade, é porque sua proposta é, precisamente, ficcionalizar o utilitarismo *lato sensu* das roupas como meras coberturas para o corpo nu. Além disso, a excentricidade das peças cumpre funções demonstrativas, como será abordado adiante. De todo modo, o aspecto impactante dos desfiles colabora para seu entendimento como manifestação do belo, ainda que esse belo, como aponta Schechner (2003), possa estar ligado mais ao choque que à contemplação de signos lidos como bonitos. Além da exibição de materiais não convencionais, há na própria performance dos modelos um potencial de impacto no público, segundo Costa (2022). O autor lembra do desfile “A costura do invisível”, do designer Jum Nakao, realizado durante a São Paulo Fashion Week de 2004, em que as roupas eram feitas de papel, as modelos usavam perucas estilo Playmobil e, no final do desfile, as próprias modelos destruíram todas as roupas diante do público, que assistiu em choque ao momento inesperado.

A terceira função, marcar ou mudar a identidade, aplica-se em um propósito que relaciona intrinsecamente estética e *branding*. Segundo Duggan (2001, p. 250),¹⁰ “os desfiles ajudam dramaticamente a moldar as imagens individuais dos designers, contribuindo assim para a divulgação de seu nome e conceito de marca”. É através do desfile que um determinado designer, marca ou grupo criativo torna-se reconhecido como excêntrico, sustentável,

⁹ Tradução nossa para: “Although their motivation is primarily marketing, spectacle designers create performances that are firmly rooted in the historical precedents of theater. Their association with contemporary celebrity pop culture also serves to further blur boundaries between fashion, art, theater and performance, resulting in shows that are cross-media spectacles”.

¹⁰ Tradução nossa para: “The shows dramatically help shape the individual images of the designers, thereby contributing to the branding of their name and label concept”.

disruptivo, vanguardista, clichê etc., por exemplo, solidificando sua imagem diante de seus grupos de interesse. Com algum sucesso, os desfiles também podem ser responsáveis por mudar uma identidade, o que está mais ligado aos esforços de *rebranding* do trabalho de marketing, para o reposicionamento ou gestão de crise de imagem.

A quarta função, de fazer ou estimular uma comunidade, configura-se em relação próxima com a função anterior. Com a marcação da identidade de um designer ou marca como distinta das demais por algum motivo que pode ser concreto ou simbólico, comunidades de fãs, críticos e consumidores podem se formar. O que na publicidade se chama de *lovemark* ou *lovebrand*, uma marca amada mais que as demais do mesmo segmento, constitui-se no interior dessas comunidades de fãs. Além disso, embora em razoável menor número, sobretudo a partir de designers de menor circulação nos grandes eventos de moda, os desfiles podem constituir comunidades engajadas, seja pela sustentabilidade, haja vista que a indústria têxtil é uma das maiores poluidoras ambientais, seja pela defesa dos direitos humanos, em oposição ao trabalho escravo, que não é novidade nas confecções em países ditos subdesenvolvidos, ou ainda por questões socioculturais e identitárias, como a moda agênero como forma de resistência ao binarismo cisnormativo.

A função de cura elencada por Schechner (2003) não aparece nos desfiles como uma prática literal, ligada ao corpo-mente, assim como a função de lidar com o sagrado e com o demoníaco enquanto práticas espiritualizadas ou religiosas. No entanto, alguns autores têm considerado os desfiles enquanto potenciais rituais, abrindo espaço para sua consideração como espaços (con)sagrados e, portanto, capazes de mobilizar efeitos de sentido que se aproximam do transcendental e que impactam diretamente o corpo e os sentidos do público. A própria participação do público, como parte integrante do ato performático, é ritualizada:

O convidado é direcionado a uma fila para assistir ao desfile e ao adentrar a locação é direcionado por recepcionistas ao seu lugar definido no convite. Após isso, sentado a espera, ele é direcionado de forma moderada à imersão de um universo fantasioso e criado exclusivamente para apresentação de uma narrativa incorporada através das indumentárias, trilha sonora, iluminação e expressões corporais dos modelos que se apresentam na passarela (Costa, 2022, p. 181-182).

Ainda, Costa (2022, p. 127) argumenta que os desfiles são mais que um evento fisicamente localizado, já que mobilizam sentidos abstratos e subjetivos:

O desfile de moda através da criatividade torna o corpo dramatizado e sedutor, capaz de estimular identificações, e até mesmo sonhos no consumidor, através das apresentações vistas como legítimos rituais performáticos que são capazes de cativar os sujeitos através dos afetos, incitando significados a partir dos contextos construídos [...].

Já a função de ensinar, persuadir ou convencer está relacionada às funções de marcação de identidade e comunidades. Além da fruição, outro objetivo dos desfiles, geralmente não voltados para uso direto das peças, é exibir para os consumidores, críticos e mercado em geral o domínio de novos materiais, técnicas de costura e estilos. Um vestido excêntrico, por exemplo, que está numa passarela mas que dificilmente se veria nas ruas, não tem apenas o

propósito de impactar visualmente, mas pode estar enfatizando hiperbolicamente o domínio de uma nova técnica por um designer, ou mostrando ao mercado que um determinado tecido recém-inventado tem potencial para o vestuário. Assim, esses desfiles cumprem uma função didática, já que mostram na prática novas possibilidades para a produção de moda. Alguns exemplos são o desfile inaugural da grife P. Andrade na São Paulo Fashion Week de 2021, em que os diretores criativos Pedro Andrade e Paula Kim apresentaram peças feitas de “couro” de cacto e fibras recicladas e biodegradáveis; o desfile da marca francesa Coperni na Paris Fashion Week de 2022, em que a modelo Bella Hadid entrou na passarela quase nua e teve seu vestido construído ao vivo em seu corpo com aerosol utilizando um tecido pulverizável chamado fabrican, diante do público; e o desfile de primavera de Stella McCartney em 2023, em que a estilista utilizou tecidos feitos de algas e maças e garrafas plásticas recicladas.

Runway crashers: performances ativistas

Se os desfiles de moda são por si mesmos práticas performáticas que mobilizam diferentes elementos reiterados e atualizados, as intervenções realizadas neles por ativistas são performances dentro de performances, que manifestam a disputa por territórios, discursos e visibilidade midiaticizada. As *runway crashers*, no entanto, não são a única forma de contestação ética e estética mobilizada em espaços de poder concreto e simbólico, sendo possível contextualizá-las dentro um escopo amplo de intervenções ativistas no mundo atual e nos ciberterritórios.

Fazendo uma síntese conceitual com base em diversos autores, Aladro-Vico, Jivkova-Semova e Bailey (2018) entendem ativismo como um movimento surgido no século XXI, embora suas raízes já estivessem firmadas em diversas práticas de contestação política do século anterior. Trata-se, segundo as autoras, de uma hibridização entre arte e política que baseia-se “[...] na recuperação da ação artística para fins de intervenção social imediata [...]” (Aladro-Vico; Jivkova-Semova; Bailey, 2018, p. 10).¹¹ Ainda que podendo ocorrer no âmbito de organizações coletivas, Mourão (2015, p. 60) entende que o ativismo contemporâneo segue a lógica dos novos ou novíssimos movimentos sociais, em que diferentemente dos protestos característicos dos velhos movimentos sociais, “[...] há toda uma força menos domesticada de atores políticos que saem à rua, não pela chamada do sindicato ou a obrigação do partido, mas única e exclusivamente movidos pelo próprio sentimento de indignação”.

Conforme Aladro-Vico, Jivkova-Semova e Bailey (2018), uma das características do ativismo é o não respeito às regras culturais fixas. A própria prática artística não é regulada, e são frequentemente ignorados os limites fixados pela propriedade privada, de modo que seus protestos não se intimidam de ser realizados em ambientes onde esses ativistas formalmente não poderiam atuar. Outras características incluem a ressemantização de espaços, objetos e corpos através do estabelecimento de uma nova linguagem, onde geralmente o próprio artista é o meio pelo qual se tensionam estéticas, discursos e experiências consolidados. O caráter desobediente desse tipo de manifestação confere ao ativismo uma característica jovem, criativa e revolucionária de enfrentamento deliberado do status quo.

¹¹ Tradução nossa para: “[...] en la recuperación de la acción artística con fines de inmediata intervención social [...]”.

Especificamente sobre o uso de performances com finalidade ativista, Mourão (2015, p. 60-61) escreve:

O recurso a expressões simbólicas de indignação revela identidades e posturas próprias, convertendo a encenação do protesto no espaço público em instrumento político particularmente importante na afirmação daqueles que se encontram exteriores ao sistema institucional. Para esses é absolutamente vital a criação de uma performatividade marcante de contrapoder, por ser das poucas armas políticas disponíveis, o que exige uma muito maior criatividade, irreverência e eficácia na comunicação de protesto adotada.

Knops (2021a; 2021b) vê nos movimentos ativistas atuais um significativo protagonismo das gerações jovens, cujo ativismo emerge em um contexto emocional. Sua principal força mobilizadora é a indignação, que surge com o retorno do cientificismo moderno e se alia à emotividade explícita. A autora compreende que a preocupação crescente desses jovens com o planeta mobiliza diferentes tipos de protesto contra as mudanças climáticas, que usam como estratégia comum o apelo sentimental à questão. Para esses ativistas, a crise climática, a exemplo de outras pautas socioambientais, deve ser sentida, e não apenas resolvida. Nesse sentido, suas manifestações correspondem na prática ao que Latour (2018) chamou de “descida à Terra”: a negação do ideal de progresso que propôs a “decolagem” do ser humano e seu afastamento da terra, e o retorno ao terrestre, já que, como afirma Knops (2021a), a entrada no Antropoceno e as conseqüentes mudanças climáticas abrem futuros possíveis que demandam a ressituação do ser humano no planeta.

São exemplos de movimentos protagonizados por jovens o Fridays for Future, liderado por Greta Thunberg na Suécia e com presença em diversos outros países, que propunha originalmente uma greve escolar às sextas-feiras, e grupos como o Återställ Våtmarker e o Just Stop Oil, cujos ativistas se tornaram mundialmente conhecidos por intervenções em que jogavam tintas e outros materiais contra pinturas em renomados museus europeus. Tendo ou não um propósito intencionalmente ativista, pode-se compreender que muitas das características anteriormente elencadas desse tipo de posicionamento ético/estético se fazem presentes em suas ações, que além de chamarem atenção para a causa climática, são feitas tendo em vista certa ritualidade que se reitera e reatualiza: jovens, geralmente mulheres, perturbam ambientes institucionais, negam as formas tradicionais e elitistas da arte e se fixam às paredes ou vidros de proteção, enquanto declamam seus manifestos, não só visando atingir as pessoas que se encontram naquele local, mas objetivando a viralização das gravações na internet, não para benefício próprio, mas em prol da causa que defendem.

Mourão (2015, p. 54), considerando o potencial das performances de cunho político quando compartilhadas em meios virtuais, defende:

O seu impacto é tanto maior quanto mais disruptoras forem as representações que as originam, estejam numa exposição, num palco, no meio da rua ou na internet, podendo sobrepor-se os enquadramentos. [...] Na internet a expressão simbólica permanece mediaticamente disponível a ser ressuscitada com um simples click. As ações passam do espaço público para o ciberespaço público, gerando visualizações, partilhas e comentários.

Adiante realizamos análise das performances elencadas como *corpus*, seguindo como instrumental metodológico as diretrizes trabalhadas por Schechner (2003), que consistem, em essência, na observação: do caráter restaurado, que Taylor (2003) chama de reiterado, em sua relação paradoxal com a irrepetibilidade; da interação, considerando a audiência como componente ativo da performance que, junto com o *performer*, constrói os sentidos de forma plural; e as condições históricas, políticas, ideológicas e culturais de produção. Junto a isso, soma-se à metodologia o estudo das funções segundo Schechner (2003), como realizado no tópico anterior.

O desfile da coleção de verão 2024 da Hermès foi realizado durante a Paris Fashion Week, no dia 30 de setembro de 2023, no Garde Républicaine, um edifício militar da Guarda Nacional Francesa. O espaço foi montado simulando um prado, com terra, gramado e cheiro de cavalos. Durante a passagem das modelos pela passarela, como mostra o vídeo postado pela PETA, uma mulher jovem usando sapatos baixos e vestido preto – que contrastam com o vestuário em exibição – sai de seu lugar na plateia, adentra a passarela e ergue um cartaz com o texto “Hermès: abandone as peles exóticas”, em inglês e francês. Ela segue a mesma direção das modelos, mas não as expressões corporais. A ativista gira algumas vezes para exibir o cartaz em todas as direções. As demais modelos mantêm o desfile sem interrupções ou alterações em seus comportamentos, contornando a ativista, que permanece na passarela por cerca de 15 segundos, até ser retirada por uma segurança que veste terno feminino preto e ter seu cartaz arrancado de suas mãos por um homem da plateia que se levanta e em seguida se senta rindo da situação.

A ativista se chama Claudia, embora não se conheça seu sobrenome, e o homem que retirou o cartaz é Bryan Yambao, Bryanboy, editor da revista *Perfect*, conforme descobre Testa (2023). Embora a PETA não dê detalhes dos procedimentos adotados para as suas práticas ativistas, Testa (2023) apurou que a ação foi realizada por Claudia com a ajuda da ativista Teodora Zglimbea, que inicialmente iria invadir a passarela antes que Claudia assumisse essa função. Zglimbea fez o reconhecimento do local e planejou a entrada, embora não se saiba como as ativistas conseguiram as pulseiras de acesso ao evento, já que seus nomes não constavam na lista de convidados, muito embora saiba-se que ocorra nesses eventos uma venda clandestina de convites. Para se misturar ao público sem levantar suspeitas, utilizaram roupas elegantes, muito embora comercialmente baratas, desafiando o alto padrão de vestimenta característico do evento e da própria marca em exibição.

O desfile da Gucci ocorreu em 22 de setembro de 2023 na Milan Fashion Week. Estava previsto para acontecer na rua, em Brera, mas devido às condições climáticas foi transferido para a sede milanesa da marca, na via Mecenate, na Lombardia. Uma ativista do Reino Unido entrou na passarela usando um vestido preto curto e uma bolsa, e desfilou segurando um cartaz com o texto “Gucci: pare de usar peles exóticas”, em inglês e italiano. Ela caminha por alguns segundos até ser retirada por seguranças, mas segue empunhando o cartaz.

Na London Fashion Week, o desfile da Burberry ocorreu em 18 de setembro de 2023 sob uma marquise em Highbury Fields, no norte de Londres. Nele, uma ativista invadiu a passarela com um cartaz com o texto “Burberry: animais não são roupas”, em inglês. Ela usava um vestido preto justo e caminhou seguindo o fluxo da passarela até ser retirada por seguranças.

O desfile da Coach aconteceu na Biblioteca Pública de Nova York em 7 de setembro de 2023, na New York Fashion Week. Nele, duas ativistas invadiram a passarela em uma performance distinta das demais descritas até agora. Na performance da PETA, primeiro a

ativista Sasha Zimmel invade a passarela usando uma pintura corporal que simula músculos e tendões de um corpo esfolado com os dizeres “Coach: couro mata”, em inglês. Atrás dela surgiu a ativista Jamie Corner usando um vestido rosê elegante e um cartaz com a mesma frase. As mulheres percorreram a passarela até serem retiradas por seguranças. Das quatro ações, essa foi a que durou mais tempo, mas, ainda assim, poucos segundos.

Os elementos reiterados/restaurados nessa performance remontam a diferentes esferas de referência, tanto entre si quanto em relação às demais práticas ativistas e mesmo em relação aos desfiles de moda convencionais. Primeiro, há uma tradição em invasão de eventos – não só de moda, mas também eventos políticos, esportivos e científicos – por ativistas da causa animal, consolidando uma prática que é reiterada. O cartaz usado segue sempre o mesmo estilo gráfico, tanto nas ações do *corpus* quanto em demais manifestações da PETA: um suporte branco, letras garrafais pretas e vermelhas e a logo da organização. O estilo do texto também é restaurado, lançando mão de frases curtas, impactantes e imperativas. Pode-se visualizar também uma restauração de elementos da performance ativista em face da performance de base, o desfile: são mulheres jovens e magras que entram na passarela e desfilam. Como elementos irrepitíveis, são variadas as possibilidades de enumeração: cada desfile é um evento singular, que não pode ser repetido mesmo que reitere estilos e formatos; as ativistas manifestam ações relacionadas, mas que são únicas; os públicos são constituídos naqueles momentos singulares, bem como seus impactos diante das performances – os desfiles e as invasões.

Um elemento que se distingue está presente na performance no desfile da Coach, que diferentemente das outras, é realizada por duas mulheres, e não por uma. Além disso, o vestido preto e curto não é utilizado, mas sim um modelo mais sofisticado que parece colaborar para o infiltramento da ativista entre os convidados. A ativista com a pintura corporal destoa do movimento realizado nas demais performances, mas reitera práticas da PETA em outras manifestações, em que é recorrente a associação entre humanos e não humanos como forma de enfrentamento ético e estético ao especismo. Nessas manifestações, pessoas e animais têm seus lugares trocados na estrutura de dominação: pessoas aparecem – performaticamente – desfoladas, assassinadas, furadas por anzóis, enjauladas e mutiladas, escancarando as violências a que os animais estão sujeitos pela ação humana sobre eles.

A interação é complexa. Claudia, inicialmente inserida na plateia como parte do público que assiste à performance do desfile, assume o protagonismo de um momento de visibilidade e se constitui como a *performer* da prática ativista. As modelos agem como se não houvesse perturbação em sua prática ensaiada e já reiterada, mas são obrigadas a desviar de Claudia para seguir o trajeto da passarela entre o prado sinuoso, o que além de revelar um fator de interação, constitui um elemento irrepitível do encontro entre as duas performances. O mesmo ocorre com as outras ativistas. Em uma tradição das *runway crashers*, o mesmo já se viu: uma das invasões mais memoráveis ocorreu em 2002, quando a PETA tomou a passarela da Victoria Secrets Fashion Show, e a modelo Gisele Bündchen seguiu o desfile em meio a cartazes com a frase “Gisele: escória de peles”, em inglês, uma reação das ativistas à campanha publicitária de Gisele para a Blackglama, marca de casacos de pele.

O público, visto em dimensão ampla, reage de formas distintas: o público presente tende à descrição, enquanto o público que consome os registros da performance na internet reage de forma enérgica e engajada:

[...] a Peta e vários participantes compartilharam vídeos do protesto nas redes sociais. Esses clipes curtos geralmente viralizam, disse Luke Meagher, que dirige a popular conta de comentários de moda no Instagram, Haute Le Mode. “Há um grupo de pessoas que adora moda, mas ao mesmo tempo pensa genuinamente que o couro é ruim e a lã merino é terrível”, disse Meagher. Quando ele postou um vídeo da manifestante no desfile da Coach, “houve alguns comentários como: ‘Essa foi a melhor caminhada na passarela’”. Os entusiastas da moda se perguntaram qual marca seria o próximo alvo. Dentro dos desfiles, as reações têm sido mais discretas. Algumas pessoas gravam a cena em seus telefones, mas muitos editores e executivos fingem que não está acontecendo nada, por deferência aos designers ou pelo desejo de não dar atenção aos ativistas. “Dentro da sala, parece que todo mundo fica tenso”, disse Meagher. “Evitam olhar.” (Testa, 2023, s.p.).

Além dos olhares do público e sua reação em filmar o momento, dois elementos de interação podem ser destacados com especial atenção. No desfile da Hermès, em Paris, um dos espectadores, Bryanboy, assume uma posição efetiva e ativa de participação na performance. Quando Claudia, já conduzida pela segurança, passa próximo a ele, o editor se levanta, arranca o cartaz das mãos da ativista, em um tom de enfrentamento direto ao discurso animalista, contendo a profanação do território que, para ele, é sagrado. Já na intervenção no desfile da Coach, Anna Wintour, editora da edição norte-americana da revista *Vogue* e considerada a editora de moda mais influente do mundo, assiste atônita à passagem das ativistas, o que acaba provocando um riso contido em Zimmel. Posteriormente, a PETA publicou um fragmento do vídeo ressaltando esse momento, e ironizando com a legenda “Desculpe pelo seu pescoço, Anna Wintour”, em inglês, em referência ao acompanhamento que a editora fez com a cabeça durante toda a passagem das ativistas à sua frente.

O contexto de produção das quatro performances é semelhante: em todas elas, ativistas com condições pessoais semelhantes interferem em eventos de luxo, cujo acesso para consumo material e simbólico é restrito à elite econômica, na Europa e na América do Norte. O especismo, conceito já abordado anteriormente neste trabalho, é o pano de fundo que sustenta as práticas abusivas de humanos contra animais não humanos, o que ocorre nas quatro marcas cujos desfiles foram invadidos, por meio da exploração de animais para a produção de vestimenta com couro e peles. As ativistas, por sua vez, apresentam movimento ideológico contra-hegemônico, pautado no antiespecismo, e manifestam os valores comuns dos integrantes da organização que representam, a PETA, retomando características de enfrentamento que remontam aos protestos de causas sociais e ambientais reiterados ao longo de décadas de ativismo.

Embora não haja um censo que dê conta da quantidade de animais mortos pela indústria da moda, a PETA estima que esse número esteja na casa dos bilhões, anualmente. As maiores vítimas são mamíferos, de onde se extraem peles, couro e lã; répteis, fonte de peles exóticas; insetos, para produção de seda; e aves, para extração de penas. Além do sofrimento causado aos animais pela expropriação de seus corpos em escala industrial, a PETA destaca que a criação massiva desses animais gera poluição ambiental, devastação da terra, contaminação da água e o agravamento das mudanças climáticas, o que expande a pauta para além da questão animal e a projeta de forma integrada à questão ambiental. O objetivo

da PETA nesse sentido é incentivar que os consumidores escolham “algo”, e não “alguém”, quando decidirem por suas roupas e acessórios (PETA, 2023c).

A intervenção performática realizada pelas ativistas da PETA nos desfiles mobiliza uma série de funções. Sobre a função de entreter, Schechner (2003, p. 47) entende ser esta uma característica de quase todas as performances, compreendendo que “entretenimento significa alguma coisa produzida para agradar o público”. Especificamente sobre performances políticas, como as realizadas pela PETA, os efeitos disruptivos não são entretenimento, mas pode-se considerar, conforme o autor, que “[...] a arte ofensiva é dirigida a dois públicos simultaneamente – aqueles que não acham a obra agradável e aqueles que se sentem entretidos pelo desconforto que a obra causou aos primeiros” (Schechner, 2003, p. 48).

A função de produzir algo que é belo também se encontra em alguma medida nas performances, e aqui é evidente que o belo não corresponde ao que é bonito, mas ao que é capaz de promover uma experiência estética impactante. Para além da surpresa causada pelas invasões, na performance de Zimmel um impacto visual é ainda mais evidente, ao exibir a aparência – ainda que sintética – do interior de um corpo animal, após a esfolação. Na indústria, muitas vezes é comum que animais sejam esfolados ainda vivos, conforme relata a PETA (2023c), então uma modelo que simula esse corpo animal desfilando diante dos olhos daqueles que vestem sua pele produz sentidos de presença, enfrentando o processo conceitual que Adams (2018) chamou de referencial ausente, em que o animal desaparece da estrutura de dominação de forma física – pelo esquitejamento de seus corpos – e simbólica – pela linguagem.

A função de marcar a identidade também está presente, ao passo que as performances analisadas corroboram uma linguagem de enfrentamento que já é consagrada aos movimentos ativistas, inclusive da própria PETA. De certa forma, como lembra Testa (2023), essas *runway crashers* mostram uma PETA que retorna para suas origens combativas, por julgar que suas estratégias de diplomacia institucional, embora importantes, não são suficientes para provocar as mudanças almejadas. Essa identidade combativa, restaurada e impulsionada pelas *runway crashers* de setembro de 2023, relaciona-se com a próxima função enumerada por Schechner (2003), de fazer ou estimular uma comunidade. Nesse sentido, as performances cumprem uma função dupla, pois ao mesmo tempo que se dirigem para as marcas de forma imperativa para que a comunidade de produtores se abstenha da exploração animal em suas criações, provoca o público consumidor a adotar um senso crítico que considere os impactos da indústria da moda para o ambiente e para os animais não humanos, na esperança de um futuro antiespecista e de consumo consciente. A função de ensinar, persuadir ou convencer realiza-se por excelência em relação com essas já comentadas.

As funções de curar e de lidar com o sagrado ou com o demoníaco não são explícitas nas performances analisadas, mas é possível traçar paralelos entre as manifestações e o seu contexto de produção de forma semelhante aos trabalhos rituais tradicionais já considerados como performáticos. As possibilidades que daí derivam são muitas, mas aqui se ensaia uma linha de reflexão específica. Embora a PETA não trabalhe questões de cunho espiritual, é possível compreender valores próximos ao antiespecismo no âmbito de cosmovisões integrativas do humano com o mundo, onde a própria dicotomia entre humano e natureza deixa de fazer sentido em prol de uma ideia de interdependência entre tudo que existe. Levando os sentidos produzidos pela performance para esse pano de fundo ancestral, pode-se ver,

ainda que com as devidas ressalvas para não incorrer em anacronismos, que as performances cumprem uma função de cura das relações do humano com aquilo que o cerca, com o objetivo de levar à uma convivência livre de dominação de uma espécie sobre outra.

Considerando o cronotopo da performance como um espaço de disputa de poder, esse ritual de cura afronta o status quo, que passa então a ser defendido pelos que se beneficiam do estado de dominação antropocêntrica, que veem o ritual, alegoricamente, como demoníaco. No contexto analisado, os seguranças do evento são os responsáveis próximos pelo resguardo do desfile, que brinda a exploração dos animais pelos humanos, mas é em nível mais profundo que se encontram os verdadeiros defensores, representados por Anna Wintour e Bryanboy, editores de importantes revistas de moda e, em consequência, os protetores dessa indústria. Vendo o ritual das ativistas como uma perturbação de seu espaço sagrado, a passarela, Bryanboy assume a função, metaforicamente, de lidar com os demônios, arrancando a placa das mãos de Claudia.

À guisa de conclusão

Com as análises realizadas e a discussão proposta ao longo deste texto, buscou-se explorar as intrincadas relações entre performance na moda e ativismo performático, desvendando uma narrativa complexa que vai além da estética superficial e alcança a ética da produção de moda atual, que revela uma das muitas dimensões do especismo. A análise das ousadas incursões das *runway crashers* revela não apenas um espetáculo fugaz, mas sim um fenômeno marcado por sua irrepetibilidade.

Destacou-se a performance como uma força transformadora, capaz de questionar normas estéticas e provocar debates essenciais sobre ética e responsabilidade social. Não são apenas performances efêmeras, mas expressões comprometidas que reverberam em diálogos mais amplos sobre o papel da moda na manutenção de discursos e práticas de dominação. Essas práticas disruptivas não se limitam a desafiar paradigmas; elas instigam a busca por uma moda que transcenda a estética para se tornar um catalisador de mudança efetiva.

As mudanças em nível estrutural, no entanto, demandam tempo e compromisso por parte das corporações de moda. A Hermès não respondeu à PETA na ocasião da *runway crasher* descrita. Em 2015, após a divulgação de um documentário da entidade animalista sobre as condições a que crocodilos são submetidos nas fazendas que fornecem peles para a marca, a Hermès se pronunciou oficialmente ressaltando seu compromisso ético com os crocodilos, adotando procedimentos de cultivo alinhados a regulamentos internacionais e promovendo auditorias para verificar eventuais irregularidades (Harper's Bazaar Brasil, 2015). Em 2024, o CEO da marca de luxo, Axel Dumas, recusou um convite de um representante da PETA para uma visita a um abatedouro. Para a confecção de uma Birkin, a famosa bolsa da marca, três crocodilos são mortos (Munro, 2024).

O grupo Kering, proprietário de marcas como Gucci, Balenciaga, Alexander McQueen e Saint Laurent, anunciou em 2021 que abandonaria o uso de peles de animais em suas criações (Notícias UOL, 2021). Apesar de ter sido considerada uma vitória para a causa animal, quando do protesto analisado aqui, a promessa ainda não havia se concretizado. Em 2024, a PETA acusou a Gucci de comprar peles de cobras esfoladas ainda vivas para produzir itens de luxo (Notícias UOL, 2024).

Em 2018, a Burberry anunciou a proibição do uso de peles animais em suas criações, mas continuou utilizando couros exóticos de píton, cobra d'água e jacaré até pelo menos 2022 (Harper's Bazaar Brasil, 2022). Durante os protestos realizados em 2023, a PETA acusou a Burberry de mentir descaradamente sobre sua política de bem-estar animal, revelando maus-tratos a cabras, patos e gansos (The..., 2024). Meses depois, a entidade denunciou a Sustainable Fibre Alliance – que inclui, entre outras empresas, a Burberry – à Federal Trade Commission (Comissão Federal de Comércio), alegando que o grupo engana os consumidores sobre as reais condições de produção da caxemira usada em seus produtos (PETA, 2024a).

A Coach, alvo da *runway crasher* analisada no estudo, anunciou em 2018 o fim do uso de peles de algumas espécies, como raposa, coiote ou coelho, mas manteve o uso de angorá e *shearling* (Vogue, 2018). O protesto da PETA em 2023 denunciou principalmente o uso de couro de vaca, que ainda desperta menos comoção pública em relação a animais exóticos (PETA, 2023d).

Antes de encerrar, cabe citar um exemplo de transformação provocada por esse tipo de performance. No tópico anterior foi mencionada a *runway crasher* promovida pela PETA no Victoria Secrets Fashion Show, em 2002. No momento, Gisele Bündchen seguiu sua performance como modelo com naturalidade, mas depois buscou mais informações com ativistas, o que motivou uma reflexão sobre suas práticas cotidianas e profissionais, tornando-se também uma ativista ambiental, conforme lembra Henrique (2023).

“Eles [PETA] enviaram-me todos esses vídeos [sobre a morte de animais pela indústria da Moda]. Eu não tinha conhecimento e fiquei arrasada. Então disse: ‘Ouve, não vou continuar a fazer campanhas com pelo’, recordou a *übermodel* em entrevista à Vogue norte-americana, em julho de 2018 (Henrique, 2023, s.p.).

As ações da PETA, que conciliam as *runway crashers* e as demais estratégias de ativismo, foram responsáveis por uma série de conquistas pelos direitos dos animais na indústria da moda, como o estabelecimento de compromissos de diversas marcas em banirem o uso de peles e couro animal natural em suas criações e influência na criação de leis que proíbem fazendas de pele (PETA, 2024b).

Em suma, a invasão das passarelas de moda por ativistas da causa animal tem demonstrado sua eficácia em gerar conscientização e pressionar as marcas a adotarem práticas livres de crueldade animal. O impacto dessas ações reverbera amplamente na esfera pública, impulsionando mudanças significativas na indústria da moda. No entanto, é crucial reconhecer que esse é apenas o primeiro passo em direção a um setor verdadeiramente ético e sustentável. Ainda há desafios substanciais a serem superados, incluindo a implementação consistente de políticas e a conscientização contínua do público. Portanto, enquanto se celebram os avanços alcançados, é imperativo manter um compromisso inabalável com a causa animal e ambiental, e continuar pressionando por progresso e mudanças significativas.

Referências

ADAMS, Carol J. **A política sexual da carne**: uma teoria feminista-vegetariana. Trad. de Cristina Cupertino. 2. ed. amp. São Paulo: Alaúde, 2018.

ALADRO-VICO, Eva; JIVKOVA-SEMOVA, Dimitrina; BAILEY, Olga. Artivismo: un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora. **Comunicar**, [s.l.], n. 57, v. 26, p. 9-18, 2018. Disponível em: <https://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=57&articulo=57-2018-01>. Acesso em: 12 maio 2024.

ARISTÓTELES. Política. Trad. de Therezinha Monteiro Deutsch e Baby Abrão. In: NOVA CULTURAL. **Aristóteles**. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção Os Pensadores).

ARISTÓTELES. **De Anima**. Trad. de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: 34, 2006.

CIDREIRA, Renata Pitombo. Moda e performance. In: COLÓQUIO DE MODA, 2012, [s.l.]. **Anais dos Colóquios de Moda**. [s.l.]: ABEPEN, 2012. Disponível em: <http://bit.ly/3sTeQQf>. Acesso em: 23 nov. 2023.

COSTA, Filipe de Oliveira. **Desfiles de moda**: performances para consumo(s) na cidade-mídia. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. Trad. de Cristiana Coimbra. São Paulo: Senac São Paulo, 2006.

CRANE, Diana. **Ensaaios sobre moda, arte e globalização cultural**. São Paulo: Senac São Paulo, 2011.

CRANE, Diana. Reflections on the global art market: implications for the sociology of culture. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 24, n. 2, p. 331-362, maio-ago. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/5bRhjj54JD9TrbdyHHFF5Wv/?format=pdf&lang=en>. Acesso em: 11 maio. 2024.

CRUZ, Jorge Luiz. Desfile, ritual e performance. In: COLÓQUIO DE MODA, 2008, [s.l.]. **Anais dos Colóquios de Moda**. [s.l.]: ABEPEN, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3uv1TwN>. Acesso em: 19 nov. 2023.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (A seguir)**. Trad. de Fábio Landa. São Paulo: Unesp, 2002.

DESCOLA, Philippe. **Para além de natureza e cultura**. Trad. de Andrea Daher e Luiz César de Sá. Niterói: Eduff, 2023.

DUGGAN, Ginger Gregg. The greatest show on Earth: a look at contemporary fashion shows and their relationship to performance art. **Fashion Theory**, [s.l.], v. 5, n. 3, p. 243-270, 2001. Disponível em: <https://bit.ly/3Ggq7xj>. Acesso em: 19 nov. 2023.

ESPECISMO (Antropocêntrico). In: GONZÁLEZ, Anahí Gabriela; GAITÁN, Iván Darío Ávila (Orgs.). **Glosario de resistencia animal(ista)**. Bogotá: Ediciones desde abajo; Instituto Latinoamericano de Estudios Críticos Animales – ILECA, 2022. p. 50-51.

HARPER'S Bazaar Brasil. **Burberry bane o uso de peles exóticas**. 19 maio 2022. Disponível em: <https://harpersbazaar.uol.com.br/bazaar-green/burberry-bane-o-uso-de-peles-exoticas/>. Acesso em: 14 maio 2024.

HARPER'S Bazaar Brasil. **Hermès solta comunicado oficial sobre a origem do couro de crocodilo**. 11 set. 2015. Disponível em: <https://harpersbazaar.uol.com.br/moda/hermes-solta-comunicado-oficial-sobre-a-origem-do-couro-de-crocodilo-que-usa-em-suas-bolsas/>. Acesso em: 14 maio. 2024.

HENRIQUE, Matheus. 10 vezes que as passarelas foram cenários de protesto. **FFW**, 14 set. 2023. Disponível em: <https://ffw.uol.com.br/materias/10-vezes-em-que-a-passarela-foi-invadida/>. Acesso em: 22 nov. 2023.

KNOPS, Louise. O novo ativismo pela mudança climática é emocional e é uma coisa boa. **Conselho Científico Internacional**, 10 mar. 2021. 2021a. Disponível em: <https://council.science/pt/current/blog/the-new-climate-change-activism-is-emotional-and-its-a-good-thing/>. Acesso em: 12 maio 2024.

KNOPS, Louise. Stuck between the modern and the terrestrial: the indignation of the youth for climate movement. **Political Research Exchange**, [s.l.], v. 3, p. 1-30, 2021b. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/2474736X.2020.1868946>. Acesso em: 12 maio 2024.

KRELL, David Farrell. **Derrida and our animal others: Derrida's final seminar, "The beast and the sovereign"**. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2013.

LATOUR, Bruno. **Down to earth: politics in the new climatic regime**. Cambridge: Polity, 2018.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Trad. de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: 34, 1994.

MCROBBIE, Angela. **British fashion design: rag trade or image industry?** Londres; Nova York: Routledge, 2005.

MOURÃO, Rui. Performances artivistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência. **Cadernos de Arte e Antropologia**, Salvador, v. 4, n. 2, p. 53-69, 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/938>. Acesso em: 12 maio 2024.

MUNRO, Chelsea. Hermès challenged to visit exotic-skins abattoirs with PETA. **PETA UK**, Londres, 30 abr. 2024. Disponível em: <https://www.peta.org.uk/blog/hermes-agm-2024/>. Acesso em: 14 maio 2024.

NOTÍCIAS UOL. **Dono da Saint Laurent e da Gucci, grupo Kering abandona totalmente uso de peles de animais em suas coleções**. 24 set. 2021. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/rfi/2021/09/24/dono-da-saint-laurent-e-da-gucci-grupo-kering-abandona-totalmente-uso-de-peles-de-animais-em-suas-colecoes.htm>. Acesso em: 14 maio 2024.

NOTÍCIAS UOL. **ONG acusa Gucci de tirar peles de cobras vivas para fazer bolsas**. 12 mar. 2024. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2024/03/12/gucci-cobras-maus-tratos.htm>. Acesso em: 14 maio 2024.

PAIXÃO, Rita Leal. Sob o olhar do outro. Derrida e o discurso da ética animal. **Sapere Aude**, Belo Horizonte, v. 4, n. 7, p. 272-283, 2013. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/5507>. Acesso em: 10 maio 2024.

PETA (Norfolk, EUA). **About PETA**. 2023a. Disponível em: <https://www.peta.org/about-peta/>. Acesso em: 16 nov. 2023.

PETA (Norfolk, EUA). **All about PETA**. 2023b. Disponível em: <https://www.peta.org/about-peta/learn-about-peta/>. Acesso em: 16 nov. 2023.

PETA (Norfolk, EUA). **Animals used for clothing**. 2023c. Disponível em: <https://www.peta.org/issues/animals-used-for-clothing/>. Acesso em: 22 nov. 2023.

PETA (Norfolk, EUA). **Buyer, beware!** Misleading ‘animal welfare’ claims by sustainable fibre alliance prompt PETA complaint to FTC. 10 jan. 2024a. Disponível em: <https://www.peta.org/media/news-releases/buyer-beware-misleading-animal-welfare-claims-by-sustainable-fibre-alliance-prompt-peta-complaint-to-ftc/>. Acesso em: 14 maio 2024.

PETA (Norfolk, EUA). **Happening now:** ‘skinned’ PETA member leads anti-leather disruption of Coach Fashion Show. 7 set. 2023d. Disponível em: <https://www.peta.org/media/news-releases/happening-now-skinned-peta-member-leads-anti-leather-disruption-of-coach-fashion-show/>. Acesso em: 14 maio 2024.

PETA (Norfolk, EUA). **Victories:** animals used for clothing. 2024b. Disponível em: https://www.peta.org/category/main-issues/skins/?post_type=victory. Acesso em: 14 maio 2024.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? Trad. de Dandara. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. Trad. para o espanhol de Marcela Fuentes. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 17-24, 2003.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impreso ediciones, 2012.

TESTA, Jessica. Como e por que ativistas de direitos animais voltaram a invadir passarelas. **Estadão**, São Paulo, 17 out. 2023. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/amp/lifestyle/como-e-por-que-ativistas-de-direitos-animais-voltaram-a-invadir-passerelas/>. Acesso em: 16 nov. 2023. (Publicação original do *New York Times*. Trad. de Lívia Bueloni Gonçalves para o *Estadão*).

THE Talk of the Catwalk. **PETA Global Magazine**, on-line, n. 1, 2024. Disponível em: <https://www.peta.org/magazine/2024/talk-of-catwalk/>. Acesso em: 14 maio 2024.

VOGUE. **Fur free**: coach bane o uso de pele em suas coleções. 23 out. 2018. Disponível em: <https://vogue.globo.com/premio-muda/noticia/2018/10/fur-free-coach-bane-o-uso-de-pele-em-suas-colecoes.html>. Acesso em: 14 maio 2024.

Revisor do texto: Paulo Irineu Nunes Cichelero, Bacharelado em Letras - Tradutor Português e Inglês. E-mail: revisaodetextoja@gmail.com.