

Performar o risco: quatro necrológicos contemporâneos em Alexander McQueen

Henrique Grimaldi Figueredo

Universidade Estadual de Campinas
Campinas, SP, Brasil
henriquegrimaldifigueredo@outlook.com
orcid.org/0000-0002-6324-4876

Resumo | Este artigo discorre sobre a criação híbrida do designer britânico Alexander McQueen a partir de seus aspectos relacionais com as artes do espetáculo e artes performáticas. Partindo dessa noção expandida, discutimos como o imaginário social do risco é apropriado como matéria plástica na criação de alguns de seus desfiles-performances ao longo dos anos 1990 e 2000.

PALAVRAS-CHAVE: Performance. Estilista-artista. Alexander McQueen.

Performar el riesgo: cuatro necrológicos contemporáneos en Alexander McQueen

Resumen | Este artículo analiza la creación híbrida del diseñador de moda británico Alexander McQueen a partir de sus aspectos relacionales con las artes escénicas y performativas. A partir de esta noción ampliada, discutimos cómo el imaginario social del riesgo es apropiado como material plástico en la creación de algunos de sus desfiles-performances a lo largo de las décadas de 1990 y 2000.

PALABRAS CLAVE: Performance. Diseñador-Artista. Alexander McQueen.

Performing the risk: four contemporary obituaries in Alexander McQueen

Abstract | This article discusses the hybrid creation of British designer Alexander McQueen from his relational aspects with the theatre and performing arts. Starting from this expanded notion, we discuss how the social imaginary of risk is appropriate as a plastic material in the creation of some of his fashion-performances throughout the 1990s and 2000s.

KEYWORDS: Performance. Stylist-artist. Alexander McQueen.

Submetido em: 20/05/2020
Aceito em: 04/11/2020
Publicado em: 20/11/2020

*I find beauty in the grotesque,
like most artists - Alexander McQueen*

Notas de abertura

O entre séculos carrega uma dimensão onírica. Há nesses momentos de passagem a produção de expectativas societais que tornam-se temporariamente estruturalizantes das relações e das produções culturais comunitárias. Seja uma esperança juvenil ou uma ânsia paralisante ante às incertezas, há algo de característico nesses instantes de transição. Das teorias apocalípticas às contingências de um futuro redentor, o entre séculos carrega o potencial dos reinícios e das conclusões. Quando a socióloga britânica Caroline Evans debruçou-se sobre a criação dos jovens londrinos no final dos anos 1990, não é completamente espantosa a constatação de uma recorrência de processos, temas e interesses, isto é, uma homologia constitutiva entre diferentes espacialidades e realidades sociais em um sentido fin-de-siècle: "poderia ser Viena ao final do século, ou Paris nos anos 1930, ou ainda Londres nos anos 1990: cada uma delas tem uma relação com a modernidade e as mudanças tecnológicas através de seus impactos nas sensibilidades" (EVANS, 2012, p. 5).

Emergem nesses momentos formas outras de criação. Algumas idílicas - tensionando um real pragmático, materialista, e ensaiando distintas possibilidades de existir - e outras um tanto agonísticas, confrontando a experiência do real e produzindo uma cultura do trauma, que vislumbra no fermento geracional a matéria-prima do sensível¹. Nos interessa aqui essa segunda tendência, isto é, como na iminência de um conjunto de riscos - reais e imaginados - e de condicionantes políticas, econômicas e sociais notadamente graves, um grupo de criadores - e nomeadamente o estilista-artista britânico Alexander McQueen (1969-2010) - voltam-se às ansiedades estruturais de sua geração como módulo primal de criação, utilizando-se de uma abordagem performativa da moda para comunicar as inquietações e desassossegos da juventude britânica dos anos 1990.

Metodologicamente partiremos de um conjunto de debates que inscrevem a produção de McQueen ora como performance, ora como espetáculo, aproximando-o em inúmeros momentos mais aos modos operacionais das artes visuais ou das artes cênicas que propriamente das dinâmicas mercadológicas da moda. Juntamente deste debate, discutiremos como o risco - dentro de uma tradição sociológica - é cambiado em elemento de pesquisa visual, norteando a temática e a própria composição plástica frutiva de seu trabalho. A aplicação da análise de conteúdo será inspirada pela análise de discurso foucaultiana (1972), em que o discurso apenas pode ser compreendido conquanto elaboração de relações de poder simbólicas. Como análise de texto, portanto, não entendemos apenas as digressões sobre sua forma escrita, mas também texto-imagem - os desfiles, as roupas, a performance - na tradição de uma etnografia visual que produz certa equivalência en-

¹ É o que podemos verificar nas discussões pontuadas nas obras de Slavoj Žižek e Hal Foster, por exemplo, sobre os modos de produção cultural ora a partir de um enfrentamento do real, ora através de uma fuga do mesmo (ŽIŽEK, 1991; FOSTER, 2013).

tre testemunho (ótico) e relato antropológico (PINK, 2013). Importa salientar que o conceito de performance e espetáculo que adotamos nessa reflexão intersecciona três proposições: (1) a do teórico e curador de arte inglês, Andrew Bolton (2011) em defesa de uma 'arte viva', que mobilize uma 'energia vital' condicionada às manifestações do Outro corpóreo com reverberação em sua audiência; (2) o conceito de existências híbridas e performatividade articulados pelo sociólogo francês Bruno Latour (FIGUEREDO; ALMEIDA, 2018) que compreende as transformações comportamentais dos sujeitos sociotécnicos, isto é, quando confrontados com o mundo e os objetos que os rodeiam (a roupa catalisa um modo de ser, um devir); e (3) a noção desenvolvida por Melim de "ações ao vivo compartilhadas por um público, que recusam deixar evidências [...] ou ações dessa mesma natureza que deixam rastros a partir de uma série de remanescentes, outras formas de desdobramentos desses procedimentos" (MELIM, 2008, p. 8). Será a articulação destas técnicas e conceitos que permitirão descobrirmos significados e representações coletivas geracionais, uma vez que, se desejamos encontrar as regras de formações de conceitos temos de procurar nos discursos, ou mais especificamente, num dado campo discursivo (FOUCAULT, 1972).

Moda como performance e o estilista como artista

O sociólogo francês Frédéric Monneyron, em sua pesquisa sobre o imaginário social utiliza a moda como exemplo heurístico na descrição das componentes relacionadas entre pensamento corrente e produção cultural. Para ele, a moda não é um movimento aleatório e autárquico, ela se desenvolve em estreita sintonia com o universo imaginário presente constituindo-se como um objeto privilegiado para desvendarmos a complexidade do campo social. Nessa perspectiva, a moda assume uma dupla funcionalidade, se por um lado traduz-se como representação das componentes imaginadas da sociedade, aditivamente converge certa dimensão premonitória, antecipando um novo modo de ser. Nessa segunda perspectiva a moda surge como simulação - ou emulação - de um arranjo social inaudito, experimentando sua viabilidade e trazendo à baila uma mentalidade outra, a qual pode ser transmutada em norma - em modo de ser corrente - em um curto espaço de tempo (MONNEYRON, 2001; BUENO, 2010).

Podemos atrelar essa reflexão às constatações pontuadas pela curadora e pesquisadora Ginger Gregg Duggan, que argumenta que o final da década de 1990 representa um ponto de inflexão nas formas de representação e apresentação da moda caracterizado por um estreitamento do fenômeno arte/moda, "com alcance maior em seu efeito ao resultar em produções de desfile que se comunicam através da arte performática" (DUGGAN, 2002, p. 3). Jovens estilistas valem-se de diversas fontes de criação - o ativismo político, arte performática dos anos 60 e 70, performances dadaístas e do grupo Fluxus, teatro e cultura popular - transformando por completo o desfile de passarela: "o resultado é uma nova arte performática híbrida quase totalmente desvinculada dos aspectos tradicionalmente comerciais da indústria da confecção" (DUGGAN, 2002, p. 4).

Desde meados da década de 1990, designers como Alexander McQueen,

John Galliano, Hussein Chalayan e Andrew Groves, ganham notoriedade por desfiles de moda que se interpretam como sequência de imagens de sonhos ou visões fantásticas, produtos culturais que nascem antes como produção performática que dispositivo de comercialização de produtos. Surgem desfiles montados como espetáculos menores e mais ritualísticos numa alusão direta às instalações de artistas como Rebecca Horn e Ann Hamilton, ou ainda às sátiras políticas de Leslie Labowitz e Suzanne Lacy. Borram-se as fronteiras entre arte e moda, criam-se inquietações até então impensáveis: “Trata-se de um desfile ou um evento? É um vestido ou uma escultura? Isto é uma boutique ou uma galeria de arte?” (DUGGAN, 2002, p. 4).

Na perspectiva de tensão ontológica entre os campos disciplinares da arte e da moda, cinco tipologias de desfiles-performances podem ser identificadas: espetáculo, substância, ciência, estrutura e afirmação. Cada uma dessas categorias carrega uma série de elementos distintivos e especificidades. Centramos aqui nosso olhar no primeiro destes tipos, o desfile-espetáculo, a qual Duggan argumenta ser a dimensão que orbita entre teatralização e elaboração performática da cultura, e da qual Alexander McQueen pode ser elencado como vivaz participante.

O desfile-espetáculo ensaia um afastamento da lógica moda (roupa como item funcional) e aproxima-se de uma certa dinâmica moderna da arte (experiência estética desinteressada) que é manipulada através de quatro pilares fundamentais: tipo de modelo, tema, locação e encerramento (performance). Embora a motivação básica seja o marketing, “os designers de espetáculo criam performances firmemente arraigadas nos precedentes históricos do teatro, (...), o que contribui para embaçar ainda mais os limites entre moda, arte, teatro e performance (DUGGAN, 2002, p. 10); assim, os liames entre os espaços naturais a cada uma dessas disciplinas é constantemente tensionado, os conceitos embaralhados de tal modo que se corrompe a própria prática discursiva. Revistas de arte veiculando críticas sobre desfiles, jornais cobrindo estes espetáculos em suas sessões “cultura e arte”, editores de moda dividindo o *front-row* com curadores: a moda conceitual passa a traduzir-se “facilmente no âmbito dos museus e galerias contemporâneas” (DUGGAN, 2002, p. 14).

Não à toa diretores e gestores de importantes museus como Andrew Bolton - *Metropolitan Museum* de Nova York - descrevem o trabalho de McQueen a partir de uma hibridação, aproximando-o à criadores reconhecidos e legitimados no campo artístico das artes performáticas:

Altamente teatralizados, seus desfiles sugerem fortemente um tipo vanguardista de arte de performance ou instalação. Em um artigo recente, a artista Marina Abramovic descreveu a arte de performance como possuidora de uma “energia vital”, e pinturas e esculturas como detentoras de uma “energia estática”. Com as apresentações de McQueen nós estamos lidando com esta energia vital. Igualmente à arte de performance, o poder de suas apresentações reverbera no engajamento emocional de sua audiência. Como designer ele era único nesta habilidade de fazer seu público reagir intensamente às suas apresentações; McQueen uma vez disse, “Não quero fazer um coquetel, eu prefiro que as pessoas saiam dos meus desfiles e vomitem” (BOLTON, 2011, p. 18, tradução nossa).

Sam Gainsbury – produtora da maioria dos desfiles de McQueen a partir de 1995 – em entrevista à Bolton, ratifica esta ideia que atrela a moda de McQueen à performance. Ao analisar a preponderância do desfile em detrimento da roupa, Gainsbury descreve a centralidade que a performance assume na criação do designer, “McQueen nunca poderia começar uma coleção até ter uma ideia ou conceito desenvolvido para o desfile, (...), para ele, o desfile não era apenas crítico em seu processo criativo, era o catalisador da criação” (BOLTON, 2011, p. 18, tradução nossa). O desfile é, portanto, o que desperta o interesse criativo de McQueen, é seu ponto de ignição. As roupas e todo o universo objetual que as cerca, surgem apenas como elementos secundários, estruturas que auxiliam na materialização de uma equação discursiva e simbólica maior.

O próprio designer afirmaria em uma entrevista “*For me, what I do is an artistic expression. which is channeled through me. Fashion is just the medium*” (McQUEEN apud BOLTON, 2011, p. 4). Sendo a moda “apenas um meio” pelo qual as inquietações artísticas são manifestadas, McQueen torna-se, nas palavras de Cathy Horyn - crítica do New York Times - “um grande estilista que não está apenas fazendo roupas bonitas, mas também respondendo, como um artista, ao horror e a insanidade na cultura contemporânea” (CALLAHAN, 2015, p. 227). Adotando portanto a produção teatralizada do designer como uma modalidade de arte performática, testemunhamos a transubstanciação do mesmo: reclama-se o status de artista ao estilista de moda, e a hierarquização de sua produção ante aos seus pares. Sintoma de um sentimento *fin-de-siècle*, a um só tempo como causa/consequência dessa virada, o estilista como artista representa uma outra modalidade cultural a ser observada e estudada, primeiro por sua circulação - que é simultaneamente simbólica e comercial - mas também pelo seu papel midiático e transnacional, tornando-se agente cultural de relevância para a produção artística do novo século numa correspondência - e até certa medida numa reconciliação - entre cultura pop e cultura legitimada, entre museu e rua, entre *kitsch* e tradição, estética e economia.

Se retomarmos a crítica positiva de Horyn à McQueen, podemos disparar algumas questões de substancial importância: Se o estilista é artista e responde aos horrores da contemporaneidade, que catástrofes são essas? E como essa insanidade é transposta para os aspectos sensíveis da performance-desfile? Pensamos ser uma das repostas possíveis as discussões que ponderam a ideia sociológica do risco como catalisadora de manifestações culturais comunitárias, isto é, do colapso do *self* diante do risco emergem modos de apresentação outros e temas também outros deslocados, agora, da marginalidade dos debates para a centralidade dos mesmos.

Risco e produção artística: correspondências possíveis

Uma história social da moda britânica dos anos 1990 é, em alguma instância, indissociável de uma noção sociológica do risco. Quando nos propomos a analisar parte da produção cultural desenvolvida na Grã-Bretanha - nomeadamente em Londres - na década de 1990 e 2000, devemos ter algo em mente. Filhos da era

Thatcher², os estilistas e artistas deste período estavam inseridos em um contexto conturbado: contemporâneos a consolidação massiva da TV e da emergência da internet, vivenciaram a expansão dos regimes visuais de sua época. Atravessados também por uma nova consciência da morte (a pandemia mundial de HIV; o genocídio em Ruanda; a “limpeza étnica” na Bósnia) e de um medo estrutural do desaparecimento (os avanços tecnológicos; a iminência de uma guerra nuclear; o colapso do mercado mundial; a clonagem); tais agentes foram moldados no cultivo de uma ansiedade social que será respondida plasticamente em suas produções criativas. A isto acrescenta-se a velocidade das mudanças e a ubiquidade dos riscos, globais ou individuais. A União Soviética dissolve-se em 1991 e diferente de um aguardado período de paz, ocorre o oposto; vive-se o crescimento de relações globalizadas, fruto do desenvolvimento de tecnologias de informação, e a polarização cada vez mais evidente entre o ocidente cristão e o oriente muçulmano, acertadamente descrita no livro *Os Versículos Satânicos*, de Salman Rushdie. Será nesse momento que a moda torna-se um palco central desenvolvendo um papel categórico na construção de imagens e significados, assim como na articulação de ideologias e ansiedades (GUERRA ; FIGUEREDO, 2020).

Não é, portanto, de estranhar que Giddens e Beck postulem asserções cruciais nesta época. O primeiro cunha o conceito de modernidade tardia ao refletir sobre os sistemas de representação do *self* na contemporaneidade. Na modernidade, um conjunto de alterações afetaram todo o globo e o mais íntimo dos indivíduos. O mundo tornou-se aparentemente e sensivelmente menor; acontecimentos distantes afetam diretamente a vida das pessoas (GIDDENS, 1991). O conceito de maior predomínio nessa modernidade é, decerto, o risco. E o risco é um conceito claramente moderno, já que remete para um afastamento do passado e olha diretamente para o futuro (ou melhor, um complicador substancial do futuro, perigo iminente à sua concretização imaginada).

Giddens também descreve a ideia de um ‘risco fabricado’ ou presumido, que relaciona-se ao avanço do conhecimento sobre o mundo. Paradoxalmente, o desenvolvimento de novos conhecimentos não diminui os riscos, potencializa-os. Além disto, este risco fabricado remete simultaneamente para a intervenção humana na natureza e para as constantes mudanças sociais na modernidade. De modo semelhante, Ulrich Beck fala-nos da sociedade do risco. É crucial lembrarmos que seu texto homônimo foi editado em 1986, no seguimento ao desastre de Chernobyl, não sendo, por isso, de se ignorar um certo desalento e tepidez em sua obra. O desenvolvimento científico e industrial originou um verdadeiro ‘vulcão da civilização’, isto é, riscos que deixam de ser contidos no tempo e no espaço e passam a atuar de forma objetiva sobre as relações e as sensibilidades societais (BECK, 1992).

Se para Giddens (1991) o risco subdivide-se em duas dimensões sensíveis: o presumido (imaginado) e o concretizado (realizado), a composição dos sujeitos

² Margaret Thatcher, a Dama de Ferro, foi primeira-ministra britânica entre 1979 e 1990. O contexto social da moda de vanguarda inglesa dos anos 1990 têm sua gênese na crise econômica e laboral dos jovens criativos oriundos da classe trabalhadora, resquícios de sua política monetarista e neoliberal.

orbita - de acordo com suas realidades históricas e sociais - de um polo ao outro, aproximando-se ou afastando-se dessas coordenadas que são, elas próprias, roteirísticas nas existências objetivas dos sujeitos socializados. Para além da ocorrência real da catástrofe, a iminência do ato, isto é, o risco presumido, ratifica o mesmo tipo de efeito sobre os sujeitos modernos, sendo em determinados momentos, incisivamente pior. A expectativa ante ao desastre é causadora de um colapso do *self* e da gênese de uma melancolia que será manifestada em suas produções culturais. Assim, para Evans (2012), o que é significativo ao refletirmos sobre o duo risco-cultura, é a forma como a moda cria uma articulação de preocupações contemporâneas sobre o *self* e o mundo, isto é, como a moda (respondendo ao imaginário do risco, imaginário que é simultaneamente, na argumentação de Monneyron, reflexo e premonição), atuará na tradução plástica e sensível das inquietações e excitações sociais.

Emerge assim uma cultura do ferimento, a exploração do trauma físico e psicológico que dominaria grande parte da moda, dos filmes, da arte, do teatro, da fotografia e da música dos anos 1990. Era o pranto melancólico de Kurt Cobain, a sedutora experiência de *Twin Peaks*, de David Lynch, e de *O Silêncio dos Inocentes*, de Jonathan Demme; era também a contenção das larvas se baqueteando com uma carcaça de vaca na obra *A Thousand Years* (1990), de Damien Hirst; ou ainda um enxame de cinco mil moscas presas em um casaco sendo liberadas sobre o público no desfile *Status* (1998) de Andrew Groves; a cama desarrumada e com traços de sêmen na obra *My bed* (1998) de Tracey Emin; ou o colar também preenchido de sêmen - potencialmente mortal - de Simon Costin (*Incubus Necklace*, de 1987); o Cristo de cigarros crucificado sobre a bandeira inglesa na obra de Sarah Lucas, as pinturas com fezes de Chris Offili, as larvas vivas e presas nos corseletes das modelos no desfile *The Hunger* (1995) de Alexander McQueen. Assim como o movimento Romântico do fim do século XVIII representou uma reação à revolução industrial, essa nova desarticulação da beleza de *fin de siècle* - como a descreve Callahan (2015) - foi o movimento coletivo (da moda, mas também das artes, da música, do teatro experimental de Leicester Square) em direção ao narcótico e ao necrotério, uma expressão de raiva e desespero milenar.

O risco traduzia-se, portanto, numa estética da ansiedade - que é a materialização dos modos de produção e consumo culturais, nomeadamente o artístico, coordenados por uma inquietação agonística ante ao risco (FIGUEREDO, 2019) - tornando-se uma solução epistemológica da crise que permitiu a esta geração sua autoanálise. Diante do desalento societal de uma juventude desesperançosa, McQueen como criador contemporâneo torna-se um exímio exemplo que nos permite ilustrar tais questões, a saber, discutir como o risco - real e presumido - é transmutado em performance na moda. Como é feito e sob quais recortes são questões potentes que nos auxiliam a desvendar o imaginário corrente e a importância do criador para seus pares e também para as gerações futuras. Se para a curadora do *Victoria & Albert Museum*, Claire Wilcox, "o desfile de Alexander McQueen sempre foi o destaque de qualquer semana de moda, por seu formato muito mais próximo de uma manifestação performática do que das tradicionais exposições de passarela"

(WILCOX, 2015, p. 7), isto deve-se exatamente a uma tradução afinada do imaginário contemporâneo corrente para o campo plástico da moda e da performance, gerando identificação, afetação e concordância.

Estética da ansiedade: quatro necrológicos contemporâneos nas performances de McQueen

McQueen decerto foi o estilista-artista que melhor soube traduzir para a passarela as ansiedades de sua época. O refinamento desta operação desdobrou-se em centenas de publicações, comentários e reportagens produzidas sobre ele ao longo dos anos 1990 e 2000. A atenção que recebeu da mídia - especializada mas também de jornais ordinários - pode ser interpretada em parte como uma identificação dos sentimentos comunitários que - embora fossem em diversos momentos chocantes ou repulsivos - encontravam certa ressonância nas instâncias sociais. Não inadvertidamente a historiadora e jornalista Maureen Callahan (2015) afirma que ele foi o primeiro estilista cuja morte foi sentida como uma grande perda cultural, geracional, ao mesmo nível do suicídio de Kurt Cobain ou das mortes acidentais de Heath Ledger e River Phoenix.³

A importância da obra de McQueen reside no fato deste criador ter coberto de modo mais ou menos homogêneo as tendências estéticas de sua geração através dos seus finais fantásticos e performances de passarela. É importante salientarmos contudo que, quando afirmamos a existência de uma estética da ansiedade (expressa como sintoma de um imaginário do risco nos anos 1990), não queremos dizer com isso que a produção cultural baseava-se numa cartilha estética uniforme, mas sim que temas e modos de tratar o risco, embora distintos, convergiam a um ponto comum. A estética da ansiedade é portanto o conjunto de diferentes tendências estéticas mobilizadas pelo sentimento do risco, e que independentemente de centrarem-se num tema ou em outro, diagnosticavam o mesmo sentimento de mal estar cultural no final do século XX. Entre as tendências estéticas mais recorrentes neste período, podemos destacar quatro: o *wasted look*, o *mortality-fetishism*, a estética abjetual e o *memento-mori*.

Apesar de cada uma destas correntes voltarem-se à discussões específicas (a doença, a morte, os excessos, etc), elas indicavam como denominador comum o desalento juvenil ante os riscos - reais e presumidos - constituindo-se num modo de reação estética e epistemológica da cultura britânica dos anos 1990. Representam, portanto, verdadeiros necrológicos contemporâneos, obituários de um mundo em crise que na imaginação juvenil encontrava-se pronto a esfacular-se. Sintoma social da exasperação e do medo que atravessava toda essa juventude, o *modus operandi* da cultura de vanguarda inglesa no geral - e de McQueen em específico - nos permite constatar os condicionamentos entre risco e criação, objeto e sujeito, matéria e performatividade.

Avançando com essas questões, descreveremos cada uma das tendências

³ Alexander McQueen suicida-se em 11 de fevereiro de 2010, em seu apartamento em Londres, poucos dias após a morte de sua mãe Joyce.

estéticas mais praticadas pela moda inglesa do período, ilustrando-as na criação e concretização das performances na passarela de Alexander McQueen, e corroborando assim às argumentações que o inscrevem como produtor de verdadeiros *happenings* ou experiências teatralizadas que concorriam com os trabalhos de artistas como Damien Hirst e Tracey Emin, sendo - nas palavras de Callahan (2015) - "impossível dizer qual era mais provocativo e vulgar" (CALLAHAN, 2015, p. 91).

A primeira destas tendências - o *Wasted Look* - foi também àquela de maior recorrência nos dispositivos da moda britânica nos anos 1990. Surge nos editoriais de Rankin e Henrik Halvarsson em 1996 para a revista *Dazed & Confused* retratando modelos letárgicas em banheiros públicos após sugestivos encontros sexuais; nos corpos esqueléticos em poses letárgicas em cenários urbanos nas fotografias de Corinne Day em ambientes rodeados por bebidas, cigarros e drogas; e até mesmo nas campanhas de venda da Benetton em sua linha de jeans para adolescentes. A teórica da moda Rebecca Arnold (1999) sintetiza essa tendência em seu artigo *Heroin Chic* como "sexo, morte e ambiguidade são os temas principais de nosso tempo" (1999, p. 285).

O *wasted look* encontra-se no momento de reposicionamento do corpo e da beleza contemporânea num ambiente atravessado pela toxicidade imaginada do risco. O corpo, outrora torneado e saudável dos anos 1980, vai sendo lentamente sublimado por outro, decadente e em vias de seu desaparecimento, "a criação do corpo perfeito é refutada em detrimento de um corpo outro, brutalizado, destruído" (ARNOLD, 1999, p. 295). Essa alteração na substância do sujeito encontra-se diretamente associada ao colapso do *self* ante ao risco, isto é, no momento em que a incerteza torna-se o único sólido possível e os roteiros e planos do viver parecem diretamente ameaçados pela morte e pela doença, a transformação da beleza caminha no sentido de uma retomada de poder pelo indivíduo, cristalizando as noções contemporâneas do excesso - das drogas, do sexo - como a experiência mais real, a sensação mais imediata (ARNOLD, 1999).

Katherine Wallestein corrobora com essa descrição ao argumentar que aquela aparência faminta, de insônia, de uma fadiga febril, que flerta com o perigo, com a morte, "uma aparência associada às drogas, com jejum, com o sexo, com experiências emocionais de grande intensidade, e com a perigosa excitação pela noite, fala na verdade da mais alta experiência de viver" (WALLESTEIN, 1998, p. 140). Parece existir um paradoxo constitutivo nessa conformação: como o *flirt* com a morte traduz, em realidade, uma ânsia pela vida? Uma das soluções possíveis reside exatamente na experiência do risco como disruptiva dos roteiros do viver, ou seja, no momento em que a ansiedade social é agravada pela presença contínua e ameaçadora dos riscos (reais, como a possibilidade de infecção pelo HIV, a condenação do sexo como patológico; mas também presumido, as tensões Oriente/Ocidente, a morte por atentado, etc), o sujeito parece contar com o seu desaparecimento próximo, assim de algum modo reconcilia-se com a morte e joga-se em experiências potencialmente fatais, experimenta o excesso para sentir-se vivo uma última vez. O excesso é aqui a palavra-chave, é o que produz a estética do *wasted*, do desperdício de vida, de um ponto de tangenciamento entre a pulsão de morte

e a irresoluta vontade do viver.

Não à toa acumulam-se trabalhos de arte e de moda neste período que versam sobre a poética do excesso: a cabana de Tracey Emin, *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* (1995), costurada com os nomes de todos que dividiram a cama com a artista; ou ainda um colar de prata, pérolas e sêmen de Simon Costin, trazendo ao peito a epítome do excesso, o sêmen - elemento que representa a vida - agora transmutado num vetor enfermigo e tóxico. McQueen também utilizará a tendência estética do *Wasted Look* para compor um dos desfiles-performances mais comentados de sua carreira: *Voss* (Primavera/Verão 2001), apresentada nos anos 2000, logo após a virada do milênio.

Em *Voss* podemos perceber a manipulação dos aspectos do desfile para compor a ideia de performance como descrito por Duggan (2002): o tema, as modelos, o cenário e o encerramento. Trabalhando a partir da poética do excesso, McQueen incorpora o *Wasted Look* no tema - no testemunho incorporado das experiências extremas da internação involuntária, dos ambientes hospitalares, da loucura, a beleza "torna-se mais psicótica e disfuncional" (EVANS, 2012, p. 95) - assim como no apagamento progressivo das características sexuais: cabelos invisibilizados por faixas apertadas, seios ocultos por volumes desconcertantes e materiais pouco usuais, a cor da pele também é retificada: os tons avermelhados dos sujeitos saudáveis são substituídos por uma maquiagem pálida, quase inexistente, que tende a um verde oliva. A performance inicia-se antes mesmo do início do desfile. Daí a alternância e aproximação desse tipo de experiência com o teatro e a arte de instalação. Não há uma passarela. No centro do espaço apenas uma grande caixa espelhada, McQueen inicia o desfile com um considerável atraso, propositalmente realizado para que os convidados fossem obrigados a encarar seu próprio reflexo. Encarando seu próprio reflexo, vendo outros encararem-se a si próprios ou negando a ideia da reflexividade ao mirarem ao longe, McQueen viu seu público inquietar-se progressivamente. Este cenário cruel mas particularmente potente torna-se significativo pelo fato de sua audiência consistir em sua maioria por profissionais da indústria da moda, ou como a jornalista Sarah Mower os descreveu "a reunião dos mais altos árbitros da vaidade" (MOWER, 2001, p. 162).

No momento em que o desfile se inicia McQueen inverte esta situação estimulando o voyeurismo de sua audiência enquanto obriga as modelos no interior da caixa ao incômodo de sua auto reflexividade. Durante dez minutos estas modelos - transmutadas em performers solitárias - encenam para si, para seus próprios reflexos um Eu que é extremamente intimista, e oscila entre o universo doméstico e o asilo mental. Em *Voss*, na medida que as roupas tornam-se progressivamente mais perturbadoras, o narcisismo diário do universo da moda expresso em suas modelos começa a soar de forma mais psicótica e disfuncional. Com as cabeças envoltas em bandagens e os rostos pálidos, as intérpretes desse manicômio metafórico surgem altamente fetichizadas através dos materiais empregados em suas indumentárias: conchas, plumas, madeira, materiais comuns em consultórios médicos, um quimono brocado com vegetação em crescimento e mangas longas amarradas em sua parte traseira simbolizava um tipo estetizado de camisa de força, aquelas utilizadas

para conter pacientes psiquiátricos violentos. Aqui, McQueen reduziu os observadores e as performers à objetos na tradição das descrições de Lukács e Marx sobre o fetichismo da mercadoria no qual as pessoas vivem suas relações com os outros através dos objetos, aprisionando as emoções humanas nas coisas (EVANS, 2012; THOMAS, 2015).

O desfile-performance encerra-se quando uma caixa no centro do espaço psiquiátrico metafórico abre-se para revelar a escritora fetichista inglesa Michelle Olley portando uma máscara de respiração, reclinada sobre um sofá confeccionado por longos chifres bovinos e coberta por mariposas vivas (FIGURA 1). Inspirada na obra de Joel Peter Witkin, *Sanitarium* (1993), que exibia uma mulher de meia idade portando a mesma máscara de respiração conectada a um macaco; o ponto focal deste desfile reside nesta ideia que tensiona beleza e horror, abraçando uma perversidade polimórfica que funde sexo, loucura, e uma beleza que esvai-se pelo excesso, o *wasted look*. Ao aproximar estas medidas ambivalentes, Voss recupera o que Theodor Adorno diz ser intrínseco ao efeito de fantasmagoria: “a conversão do prazer em doença é um traço denunciatório da fantasmagoria, [...] a fantasmagoria é infectada a partir do exterior com as sementes de sua própria destruição. No interior da ilusão prevalece a desilusão” (ADORNO, 1981, p. 94).



FIGURA 1 - Voss, Alexander McQueen, Primavera/Verão 2001. Gatliff Road Warehouse, Londres, 26/09/2000. Fonte: vogue.co.uk

O abjeto também surge nesse desfile-performance, “um vestido cujo torso coberto por lâminas de sangue de uso laboratorial, [...], sugeriam a fragilidade da vida: ‘Existe sangue sob cada camada de pele’, McQueen falaria sobre esta peça, metaforizando o axioma de T.S Eliot, *‘the skull beneath the skin’* (TOWNSEND, 2015, p, 159, tradução nossa). A estética do abjeto, segunda tendência estética desse período, alinha-se ao que a filósofa Julia Kristeva define como uma categoria do (não) ser: é a condição da definição de um pré ou de um pós, isto é, nem sujeito nem objeto, e sim antes de ser o primeiro (anteriormente a separação da mãe como referencial psicanalítico) ou depois de se tornar objeto (como um cadáver entregue ao estado objetual da putrefação) (KRISTEVA, 1982).

O abjeto é aquilo que desencadeia o nojo, é o fascínio por tudo que é limítrofe, pela comida regurgitada, pelos fluidos corporais: o sangue, o sêmen, a urina. Denota também a tensão que Lacan encontra no que denomina *les corps morcelé* : (FUSS, 2002) isto é, no sublime que os corpos fragmentados, arrebatados, causam nos sujeitos. Das cenas de acidente, de morte, de putrefação, é um avanço ao *Wasted Look*, este ao experimentar o extremo toca o fatal, e ao ver-se morto apenas resta entregar-se ao desaparecimento. Em *Untitled* (Primavera/Verão 1998) - inicialmente intitulado *Golden Shower*, referência vetada pelo seu patrocinador da época a empresa *American Express* - McQueen opera a performance do abjeto em passarela. Com uma coleção de peças majoritariamente brancas as modelos foram despachadas para a passarela sob uma chuva dourada, referência à prática sexual de se urinar no parceiro. Algo semelhante ocorre em *The Hunger* (1995) com as modelos desfilando corseletes de perspex, um plástico transparente, recheados por larvas vivas como se estas estivessem se banquetando nos corpos recém falecidos. Em *Joan*, outro desfile de 1998, o abjeto ressurgiu nas roupas criadas como se tingidas por sangue e mais propriamente em seu encerramento, alternando a sacralidade de uma encarnação santificada com a "transcendência de uma reencarnação demoníaca" (SPOONER, 2015, p. 154, tradução nossa). O suplício de Santa Joana D'Arc, queimada na fogueira pela inquisição francesa, torna-se o elemento horizontalizador de todas as demais referências: a obsessão pela família imperial russa, os Romanov, através da reprodução das fotografias de assassinato dos filhos do Czar Nicolau II pelas hordas de revolucionários; e as pinturas *Still life with lobster* (1631), de Jan Davidz; *Dead Rose* (1721), de Jean-Baptiste Oudry e *Virgin and Child Surrounded by Angels* (1450), de Jean Fouquet. Explorando o trauma fantástico através do que chama de "a Londres real, a cena clube, os sem teto" (THOMAS, 2015, p.261, tradução nossa), McQueen experimenta uma espécie de necromancia performática convocando seres infernais em vestidos de látex, couro preto e vermelho, franjas curtas e calvície adiantada, olhos vermelhos e opacos, consequências fisiológicas do enxofre. A passarela simulava lava negra solidificada e tinha como *grand-finale* a performance de uma modelo sem rosto envolvida por um círculo de fogo (FIGURA 2), experiência de "vasta conflagração mágica" (ADORNO, 1981, p. 90) - terminologia que o filósofo Theodor Adorno utiliza para descrever os efeitos apocalípticos da fantasmagoria - a ação performática do desfile surge como eclipse de suas partes, evitando a fragmentação do ato (roupas, trilha sonora, iluminação, modelos, maquiagem, etc.) em prol da ação em si. Da mesma forma que as óperas do compositor alemão Wagner buscam a "ocultação da produção através do aspecto exterior do produto" (ADORNO, 1981, p. 85), McQueen sublima os valores técnicos de sua criação através dos aspectos crescentes de sua teatralidade.



FIGURA 2 - Joan, Alexander McQueen, Outono/Inverno 1998. Gatliff Road Warehouse, Londres, 25/02/1998. Fonte: vogue.co.uk

A terceira destas tendências estéticas, e talvez a que surge de modo mais teatralizada na passarela do designer inglês, é o que a teórica da moda Efrat Tseëlon identifica por "*mortality-fetishism*", aquilo que regula o corpo através da cirurgia e da dieta, da perseguição ao hipertrófico criando uma similaridade entre os rituais de beleza e a morte (TSEËLON, 1995, p. 108). Essa tendência alinha-se em parte ao que anteriormente exemplificamos como *wasted look*: no caráter persecutório da experiência extrema - que na ausência de medidores saudáveis - provoca uma beleza outra e que flerta com o fatal. Ela surge na performance da passarela de McQueen através de duas leituras complementares. Primeiramente nos processos de ordenação dos corpos (são cinturas afuniladas, pescoços estendidos, bocas tapadas e escancaradas por peças de joalheria) ilustrado no desfile *Bellmer La Poupée* (Primavera/Verão 1997). Inspirado pela beleza disfuncional e amórfica das bonecas criadas no pré-guerra pelo escultor alemão Hans Bellmer, o designer despacha as modelos para a passarela com elementos metálicos que ora deixavam suas bocas abertas e escorrendo saliva, ora prendiam braços e pernas exigindo um modo outro de caminhar.

Em *Deliverance* (Primavera/Verão 2004), podemos vislumbrar a segunda possibilidade dessa tendência. Em um desfile inspirado no longa *They shoot horses, don't they?* (1969) de Sidney Pollack sobre as maratonas de dança nos EUA no período da Lei Seca, McQueen cria uma apresentação que extrapola os vinte minutos, tempo bastante longo se comparado a outros desfiles da época. Modelos foram mescladas com dançarinos profissionais provenientes do grupo francês *Les Child*, e a apresentação corrompe o modelo tradicional do desfile ao reformular a experiência como uma performance de dança. A noção do *mortality-fetishism* ressurge nas recomendações dadas pelo designer para a performance. Não há um tempo exato de apresentação, todos devem dançar até a exaustão, até que o corpo ceda.

Não seria exagero identificar em *Deliverance* uma possível tanatofilia⁴, que

⁴ Termo referente ao deus grego Thánatos, personificação da morte, e amplamente trabalhado na teoria psicanalítica. Nos anos 1990 a tanatofilia pode ser caracterizada pelo desejo por corpos magros, pelo consumo de drogas e cigarros, e pela exaustão, temas que irão surgir na arte e na moda e associam-se à ideia da Heroin Chic (ARNOLD, 1999).

opera como pulção de morte, e simultaneamente um certo sadismo. Nos três atos que compõem a performance, a música enérgica já denota a proposta do projeto - a estética do esgotamento: modelos dançando até a exaustão física, de forma compulsória, os corpos cambaleantes daqueles que competem - aqui talvez resida esse desejo de morte, esse impulso de se dançar até a morte ou no *post-mortem*, como nas alegorias das danças macabras no período medieval -, e isto gera no receptor uma dimensão sádica, o testemunho de algo torturante a ser assistido silenciosamente. Há ainda um acercamento daqueles trabalhos da *Sound Art* dos anos 1970, nomeadamente as criações da alemã Helga de la Motte-Haber e a constituição de um espaço sonoro que nivela a performance a partir da composição entre visualidade, audição e vibração interna nos espectadores. *Deliverance* representa a metáfora perfeita de uma estafa social, um último e irresoluto momento de êxtase dionisíaco ante a um desaparecimento iminente.

Tensionando o limiar vida e morte, a última, e talvez mais recorrente tendência estética desse momento que converge e cristaliza as demais, pode ser identificada como o ímpeto pela produção dos *memento-mori* contemporâneos. Para a socióloga do imaginário, Eleanor Townsend, os *memento-mori* são imagens e motivos cujo objetivo são lembrar o espectador da morte. Neste período, elas estarão presentes no trabalho dos *Young British Artists*⁵, nas peças escritas e interpretadas na Leicester Square, na música grunge que nasce do desespero desta juventude, na nova safra de cineastas dedicados aos horror fantástico e na celebração de diretores como Alfred Hitchcock; na moda, "McQueen bebe diretamente desta rica tradição, [...], repetidamente propondo intimações visuais mortalmente contrárias ao glamour da moda" (TOWNSEND, 2015, p. 159, tradução nossa).

Em desfiles como *Banshee* (Outono/Inverno 1994), *Highland Rape* (Outono/Inverno 1995), *Dante* (Outono/Inverno 1996) e *What-a-merry-go-round* (Outono/Inverno 2001), a temática da morte é apropriada para compor sua performance. Seja na referência ao espírito gaélico que prenuncia uma fatalidade por acontecer, nas imagens de morte produzidas por Don McCullin na Guerra do Vietnã e utilizadas como estampas em *Dante* ou no carrossel de horrores criado em 2001 com as modelos arrastando esqueletos que abocanhavam seus calcanhares, a morte - acontecida ou presumida - forneceu elementos plásticos de externalização de um trauma geracional. Em *Widdows of Culloden* (Outono/Inverno 2006), McQueen propõe uma espécie de continuação de sua coleção *Highland Rape* de 95. Nessa primeira ocasião, modelos ensanguentadas, roupas puídas e rasgadas, vulvas expostas numa alusão ao genocídio da coroa inglesa sobre a Escócia durante os Levantes Jacobitas. Em *Widdows of Culloden*, o tema volta-se as viúvas deixadas pela guerra e como na ausência dos entes queridos, produzimos artefatos e métodos específicos de tratamento do luto.

Fazendo alusão aos aparelhos comuns no século XIX que permitiam a repro-

⁵ Geração que converge um grupo de artistas contemporâneos a esta mesma geração de estilistas. Muitos possuíam certa proximidade - exemplo de McQueen e da dupla Jake e Dinos Chapman - e trabalhavam com temáticas aproximadas, vide as constantes referências à morte em Damien Hirst e ao sexo patológico em Tracey Emin e Sarah Lucas (FIGUEREDO, 2018).

dução hologramática - através de um intrincado jogo de espelhos - de fotografias de entes queridos já falecidos, a performance final deste desfile compreendia a produção de um espectro corpóreo no interior de uma pirâmide de vidro alocada no centro da passarela. O espectro da modelo inglesa Kate Moss criado nesse final performático é a um só tempo a lembrança de um passado perdido, de pessoas outras, devoradas pela tempo; mas também uma espécie de agouro - uma *Banshee*, como em sua coleção de 94 - anunciando uma espécie de morte ontológica e geracional.

A elaboração de *memento-mori* contemporâneos equalizam, por fim, o conjunto de tendências estéticas desse período. A morte, última barreira da vida, única certeza possível num cenário de incertezas estruturais, torna-se mote geracional, sendo cultivada e glorificada em distintas interpretações culturais. O fascínio do criador pela morte como dimensão performática era tamanho que em conversa com o amigo e produtor Sebastian Pons, em 2009, McQueen teria sugerido que estava desenvolvendo sua última coleção, e inspirado pela caixa espelhada de *Voss* se mataria ao final do desfile, que esta seria sua última performance (THOMAS, 2015).

Notas de saída

As descrições dos desfiles-performances e as problematizações criadas a partir destes testemunhos coletados representam, de fato, um viés possível de investigação das práticas híbridas entre moda/teatro/performance que são tão característicos do trabalho de McQueen nos anos 1990/2000. Ele é só mais um agente entre tantos que utilizou-se desse formato expandido para comunicar ao grande público suas inquietações geracionais. Se analisarmos os desfiles de outros criadores de vanguarda do período constataremos questões bastante semelhantes, alguns entre eles - por exemplo o designer Hussein Chalayan - apartam-se inclusive da moda para firmarem-se como artistas visuais ou artistas de performance, assinam cenografias e figurinos para teatro, assim como produção de balés e óperas.

A constatação desses trabalhos como arte das cenas ou arte de performance não é, apenas e irremediavelmente, uma noção estipulada pela observação empírica de teóricos ávidos para divagarem sobre mudanças substanciais no campo cultural; elas estão presentes nos relatos de seus espectadores, da mídia, dos críticos, e mais importante nos testemunhos recolhidos de suas modelos, transmutadas em atrizes e performers. Debra Shaw relembra que assim que adentrava a passarela sentia-se transformar em outra pessoa. Assim como ela, Erin O'Connor - modelo de McQueen que foi em muitas ocasiões a intérprete de seus atos de encerramento - descreve como que para cada look ela desenvolvia uma persona diferente. Em *Voss*, por exemplo, para os dois looks utilizados, ela catalisou duas diferentes performances.

Você está dando sua permissão, (...), para se perder naquele momento. Assim, Eu andei sobre a água, eu fui envolvida pelas chamas, fui suspensa no ar vestida como uma geisha, (...), nós não estávamos usando objetos, eles se tornavam parte de nós e de quem realmente éramos. Era na verdade uma performance e

eu havia compreendido isto, (...), se você me perguntar o que eu fiz, eu não poderia lhe dizer, realmente não tinha muito controle naquele momento (EVANS, 2012, pp. 199-200, tradução nossa).

Diferentemente de propormos uma defesa axiomática que inscreva categoricamente o trabalho de McQueen como espetáculo ou performance, o intuito dessa reflexão é pontuar uma provocação, isto é, desenvolver um debate que nos permita vislumbrar como a essência transformadora do teatro e das artes do corpo podem - num momento em que prevalecem as fronteiras porosas (ZOLBERG; CHERBO, 1997) - ser apropriadas por práticas culturais outras, fornecendo-lhes os caminhos e a energia para sua reinvenção.

Seja como objeto de análise de fenômenos como a globalização e a mundialização da cultura; estrutura de remodelação das organizações sensíveis do social; *artivismo* e modos de resistência; códigos culturais e emancipadores; luta política ou problematização ética; estratégia de prazer visual ou projeção juvenil societal; a moda em seu aspecto relacional com as artes da cena e a performance estruturarse como um objeto sociológico legítimo e de entendimento das configurações e disputas simbólicas comunitárias. Se compreendermos esses elementos sob aquilo que Monneyron (2001) argumenta como dimensão espelhada e premonitória do campo social; a moda performática de McQueen representou simultaneamente uma forma subjetiva - objetivamente elaborada - de tratamento dos traumas geracionais transformando em visualidade e performatividade social as inquietações e riscos de todo um grupo em formação, mas também um modo outro de reescrever a cultura como prática social, pavimentando o caminho para as artes híbridas no século XXI.

Referências

ADORNO, Theodor. **In Search of Wagner**. Nova York: Verso, 1981.

ARNOLD, Rebecca. Heroin Chic. **Fashion Theory**, vol. 3 issue 3, 1999.

BECK, Ulrich. **Risk Society: Towards a New Modernity**. Londres: Sage, 1992.

BOLTON, Andrew. **Alexander McQueen: Savage Beauty**. Nova Iorque: Met Publications, 2011.

BUENO, Maria Lúcia. Por que ler...Frédéric Monneyron? **Revista D'Obras**, São Paulo, v.4, n. 10, 2010.

CALLAHAN, Muareen. **Champagne Supernovas: Kate Moss, Marc Jacobs, Alexander McQueen e os rebeldes dos anos 1990 que reinventaram a moda**. Rio de Janeiro: Fábrica 231, 2015.

DUGGAN, Ginger Gregg. O maior espetáculo da Terra: os desfiles de moda contem-

porâneos e sua relação com a arte performática. **Fashion Theory**, São Paulo, v. 1, n.2, jun. 2002.

EVANS, Caroline. **Fashion At The Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness**. New Haven: Yale University Press, 2012.

FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. Por uma sociologia do excesso: a moda inglesa entre o narcótico e o necrotério. **Anais do 15º Colóquio de Moda da ABEPEN**, 2019.

FIGUEREDO, Henrique Grimaldi; ALMEIDA, Thamara Venâncio. Diálogos sociotécnicos e existências híbridas: a abordagem de Bruno Latour aplicada à performance na passarela de Alexander McQueen. **CES Revista**, v. 32, n. 2, 2018.

FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. **Entre padrões de estetização e tipologias econômicas: a economia estética na moda contemporânea a partir da passarela de Alexander McQueen (1992-2010)**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2018.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FOUCAULT, Michel. **The archaeology of knowledge**. New York: Pantheon Books, 1972.

FUSS, D. A moda e o olhar homospectatorial. In: BENSTOCK, S.; FERRIS, S. **Por dentro da moda**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

GIDDENS, Anthony. **Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age**. Cambridge: Polity Press, 1991.

GUERRA, Paula; FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. Prosopografias clubbers em São Paulo e Londres: moda, estilo, estética e cenas musicais contemporâneas. **Revista Tomo**, n. 37, v. 1, 2020.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.

MELIN, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MONNEYRON, Frédéric. **La Frivolité Essentielle**. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.

MOWER, Sarah. Politics of Vanity. **The Fashion** n. 2, spring/summer, 2001.

PINK, Sarah. **Doing Visual Ethnography**. Thousand Oaks: Sage Publications, 2013.

SPOONER, C. A Gothic mind. In: WILCOX, C. **Alexander McQueen**. Nova York: Abrams, 2015.

THOMAS, Dana. **Gods and Kings**: The Rise and Fall of Alexander McQueen and John Galliano. Nova York: Penguin Books, 2015.

TOWNSEND, E. Memento Mori. In: WILCOX, C. **Alexander McQueen**. Nova York: Abrams, 2015.

TSEËLON, Efrat. **The Masque of Femininity**: The Presentation of Woman in Everyday Life. Londres: Sage, 1995.

WALLESTEIN, Katharine. Thinness and Other Refusals in Contemporary Fashion Advertisements. **Fashion Theory**, vol. 2, issue 2, 1998.

WILCOX, C. Edward Scissorhands. In: WILCOX, C. **Alexander McQueen**. Nova York: Abrams, 2015.

ZIZEK, Slavoj. Grimaces of the Real. **October** nº 58, Cambridge, 1991.

ZOLBERG, Vera; CHERBO, Joni Maya. **Outsider art**: contesting boundaries in contemporary culture. Nova York: Cambridge University Press, 1997.