



POR UMA SOCIOLOGIA DO EXCESSO: A MODA INGLESA ENTRE O NARCÓTICO E O NECROTÉRIO¹

For a sociology of excess: the British fashion between the narcotic and the morgue

Figueredo, Henrique Grimaldi; Doutorando; Universidade Estadual de Campinas, henriquegrimaldi@hotmail.com²

Resumo: A moda britânica dos anos 1990 carrega as manifestações de uma ansiedade social de *fin de siècle*. Ante a uma crise sistêmica da cultura, alguns estilistas encarnam em suas obras os conceitos sociológicos do risco e da carnavalização. Essa postura reflete-se na emergência de temas como o *memento-mori*, o *wasted look* e a estética abjetual; facetas que serão aqui investigadas a partir de quatro desses criadores.

Palavras chave: Risco; carnavalização; moda britânica.

Abstract: The British fashion of the 1990s carries a set of manifestations of a social anxiety of *fin de siècle*. Living a systemic crisis of the culture, some fashion designers embody in their works the sociological concepts of the risk and the carnivalization. This posture is reflected in the emergence of themes such as *memento-mori*, the *wasted look* and abjectual aesthetics; these themes will be investigated here in the *œuvre* of four of these creators.

Keywords: Risk; carnivalization; British fashion.

Introdução

Quando miramos em retrospecto a moda conceitual britânica dos anos 1990 somos tentados a problematizá-la na contramão das teorias eliasianas que postulavam um dado processo civilizacional. Movida por um aparente caos, as imagens de moda estariam tornando-

¹ Algumas considerações teóricas sobre este tema foram traçadas anteriormente em texto intitulado “Dissidências civilizacionais *pós-punk*. Corpo, estética, carnavalização na sociedade contemporânea” (no prelo, 2019), desenvolvido em parceria com a Prof. Dra. Paula Guerra - Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal.

² Doutorando em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Mestre em Artes, Cultura e Linguagens - Habilitação História da Arte e Cultura de Moda pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Membro do GEBU-Grupo de Estudos em Pierre Bourdieu da UNICAMP, pesquisa as diferentes relações entre arte e moda na contemporaneidade.



se cada vez mais selvagens, barbarizadas, disruptivas das estruturas de organização e progressão social descritas por Norbert Elias (1989,1990). De fato, ao nos depararmos com modelos desfilando envoltas por plástico contendo sangue coagulado, roupas rasgadas, hematomas e em muitos casos, pervertendo o espaço de exposição da passarela com performances emotivas e afetadas; parece-nos realmente que algo de antissocial ou anti-civilizacional está sendo ativado (FIGUEREDO, NOGUEIRA, 2016).

Todavia, a transgressão da moda britânica dos anos 1990 diferente de mobilizar um desmonte das práticas organizacionais do social, provoca uma informalização do mesmo. Um dos fenômenos mais importantes do século XX, a informalização como argumentada por Cas Wouters (2007), no aponta a um relaxamento dos constrangimentos emocionais e comportamentais nas interações sociais. Isto é, permite uma maior tolerância para a demonstração de emoções e da expressão de tudo aquilo que é marginal à uma alta cultura construída. Este relaxamento da etiqueta, paradoxalmente, remete para um processo civilizacional, pois implica a necessidade de uma regulação social ainda mais complexa (WOUTERS, 2007).

Se os processos de informalização do social nos dizem muito mais sobre um complexo arranjo da cultura em sua conformação de práticas, agentes, instituições e espaços de teatralização, é necessário estudarmos a moda britânica desta época sob o viés de uma sociedade total (na cultura, na música, na arte), partindo da reconstrução de seus contextos e paradigmas que desembocam em específicas manifestações de seu povo. O objetivo deste artigo será, portanto, estabelecer uma genealogia possível destes atores sociais e discutirmos a sua emergência no quadro de uma sociedade do risco (BECK, 1992) que tem como um de seus reflexos possíveis a carnavalização do cotidiano. A partir da dialética entre risco e carnavalização, demonstraremos a eclosão de temáticas muito específicas como o *wasted look*, o *memento mori*, a estética abjetual e o *mortality-fetishism* nas obras de Alexander McQueen, Shaun Leane, Andrew Groves e Simon Costin, respectivamente.



It's Not a Fashion Statement, It's a Deathwish

Quando nos propomos a analisar parte da produção cultural desenvolvida na Grã-Bretanha - nomeadamente em Londres - na década de 1990, devemos ter algo em mente. Filhos da era Thatcher³, os estilistas e criadores 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; a polarização Oriente/Ocidente a partir do terrorismo); tais agentes foram moldados no cultivo de uma ansiedade social que será respondida plasticamente em suas produções criativas. Para a socióloga britânica Caroline Evans, nesse momento “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” (EVANS, 2012, p. 5). Vive-se a eminência de 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). Essas sensibilidades, estruturas totêmicas de um sentido de si descentrado, ou ainda saldo do surgimento de novas identidades no contexto de uma cybercultura, descrevem um momento destas transições seculares na qual “o que é significativo em cada caso, é a forma como a moda cria uma articulação de preocupações contemporâneas sobre o *self* e o mundo” (EVANS, 2012, p. 5).

³ 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. Para informações mais detalhadas ver: 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)*. Repositório UFJF, 2018.



Anthony Giddens ao refletir sobre os sistemas de representação do *self* no contexto de uma modernidade tardia irá direcionar parte de sua atenção à apreender algumas formas dessa ansiedade que lhe são particulares. Para ele o homem perde parte de seus roteiros e de suas coordenadas identitárias ao ser levado a vivenciar situações extremas cujo impacto social é suficientemente grande para se deslocar uma compreensão de si no mundo. É importante salientarmos que para além da ocorrência real da catástrofe, a iminência do ato ratifica o mesmo tipo de efeito sob os sujeitos modernos, sendo em determinados momentos incisivamente pior. Assim, 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 (GIDDENS, 1991).

A transformação da catástrofe em matéria de pesquisa visual pela cultura, muda-se, portanto, numa solução epistemológica de tratamento do trauma, onde o desassossego estrutural que atravessa a sociedade “na tradição da *‘Atrocity Exhibition’* (1970) de Ballard ou ainda de *‘Death in America’* de Warhol, são experienciadas como visões apocalípticas” (EVANS, 2012, p. 198) de um futuro cataclísmico que parece à espreita: assim, uma história social da moda britânica dos anos 1990 torna-se indissociável de uma noção sociológica do risco (BECK, 1992).

O risco - plasmado na dor física, emocional, cognitiva e sexual dos sujeitos - é cambiado em catalisador de uma outra visualidade, rompendo o invólucro da beleza sadia dos anos 1980 para postular um *anti-look*. Dos corpos limpos e proporcionais à sujeira e ao declínio, a moda perverte-se em prol de um Sublime, isto é, de uma outra noção social do Belo que faça mais sentido. Nas palavras de Maureen Callahan, serão produções que encontram-se

Na vanguarda da cultura do ferimento, na exploração do trauma físico e psicológico que ia dominar grande parte da moda, dos filmes, da arte, da fotografia e da música dos anos 1990. Nascia no pranto escabroso de Kurt Cobain, na malemolência sedutora de *Twin Peaks*, de David Lynch, e de O Silêncio dos Inocentes, de Jonathan Demme, na contenção das larvas se baqueteando com uma carcaça de vaca na obra *A Thousand Years*, de Damien Hirst. Assim como o movimento Romântico do fim do século XVIII foi, de muitas formas, uma reação à revolução industrial, essa nova desarticulação da beleza de *fin de siècle*, o movimento coletivo em direção ao narcótico e ao





necrotério, era uma expressão de raiva e pavor milenar, o medo de que o sexo pudesse se igualar à morte e que a tecnologia pudesse, em breve, engolir a humanidade (CALLAHAN, 2015, p. 70).

Essa dimensão do risco que será transmutada na cultura de moda está inserida no contexto de uma modernidade tardia, de um mundo que se contrai. Acontecimentos distantes passam a afetar diretamente a vida das pessoas. Para Giddens (1991), o risco é um conceito claramente moderno, já que remete a um afastamento do passado e olha diretamente para o futuro. Como a sociedade moderna - em seu processo de globalização - é visivelmente voltada ao futuro, mais usual e premente torna-se a noção de risco. Assim, na conjuntura de esboroamento das tradições e de um risco que é também fabricado, instaura-se um desassossego social, uma ansiedade que é a um só tempo basilar das relações e produtora das mesmas. Não é à toa que a partir deste conceito uma nova estética irá se delinear na moda inglesa. Diana Crane argumenta que “vários fatores contribuíram para criar na Inglaterra uma situação em que o jovem estilista tinha afinidade com o vestuário antagônico, e não com os estilos das classes altas” (CRANE, 2006, p. 323). Em sua perspectiva, a atmosfera das escolas de arte e design; a riqueza das culturas urbanas de rua (fortalecidas desde o tirocínio do movimento punk na década de 1970); a ideologia da vestimenta como dispositivo de subversão; e as poucas saídas laborais para os estilistas, os levam a abraçar o pernicioso, o doentio, e tudo aquilo que opera no desvio para materializar as convergências e as digressões de seus universos sociais (CRANE, 2006).

Assim, se a sociedade constrói o sujeito - seu corpo e o que o engloba, isto é, a indumentária - cada um busca defender o que lhe é permissível e o que lhe auxilia na simbolização de sua subjetividade. Por isso Langman (2008) considera o corpo um espaço de luta e agenciamento. O que é nuançado e carregado no corpo - tatuagens, roupas, acessórios - é estabelecido como moral ou imoral a partir de um quadro de definição das estruturas de poder em que esse se encontra. Aqui delinea-se a relação possível entre uma sociedade do risco e a carnavalização, e como esta será entendida e performada pela moda conceitual britânica nos anos 1990/2000.





Se para Bakhtin (1993), o carnaval - desde a Idade Média - pode ser entendido como uma forma de resistência cultural face aos valores e estilos de vida da nobreza, um modo de transgressão àquilo que é socialmente posto e hierarquicamente estabelecido; no contemporâneo podemos detectar algo similar. Se outrora servia para esvaziar as frustrações inerentes à estrutura social medieval, no contemporâneo as diversas formas de transgressão corporais e do vestuário atuavam na contenção da frustração provocada pela vida cotidiana (Langman, 2005). É nesse sentido que risco e carnavalização se condicionam. A transgressão do social só é possível a partir das relações de poder tradicionais que são formalizadas e mantidas nas sociedades. Serão, portanto, as macro políticas das comunidades a formatarem as cisões micropolíticas dos sujeitos. Na moda britânica tal fato será incorporado na tradução dos traumas e fobias sociais em uma estética da ansiedade juvenil, que encarna no corpo abjetual e na indumentária provocativa - com temáticas da morte e abuso - seu campo de batalha (FIGUEREDO, 2018).

A ideia de excesso do social que externamos no título deste trabalho caminha, portanto, no sentido das inter-relações firmadas entre risco, carnavalização e estética da ansiedade; formalizadas nas produções de arte e moda que apropriam-se das tônicas da morte, do desastre, da toxicidade do sexo e das drogas como matéria relacional com a realidade⁴. O excesso do qual falamos é, a um só tempo, o acúmulo das disposições teóricas envolvidas na definição de nosso problema; mas também o resultado das investigações plásticas dessa geração: nenhuma imoderação supera as fotografias de modelos alcoolizadas e drogadas de Corinne Day, ou a repetição do abuso sexual em *Highland Rape* de Alexander McQueen, ou ainda as muitas referências à mortalidade na joalheria de Shaun Leane.

Pautados pela dialética entre risco e carnavalização, demonstraremos em nosso próximo tópico como essa geração instrumentalizou imagetivamente suas inquietações e

⁴ Não apenas na moda, estas temáticas também serão exaustivamente trabalhadas pela arte britânica. Destacamos nesse contexto a participação dos artistas integrantes da geração conhecida como *Sensation* que atualizarão a dimensão da morte, do sexo e das drogas em suas obras das décadas de 1990/2000 (FIGUEREDO, 2018).



colocou em xeque os padrões da moda dos anos anteriores. Criadores como Groves, Leane, Costin, e principalmente McQueen, serão responsáveis pela inauguração de um novo momento, onde a experimentação melancólica e desesperada da moda deixará os campos subterrâneos da cultura *underground* para se tornar *mainstream*. Sintoma social da exasperação e do medo que horizontalizava toda a comunidade - e não apenas um grupo restrito de profissionais - essa sociologia do excesso nos auxilia a traçar, a partir de suas dimensões metafóricas, o que foram os anos 1990 na indústria cultural inglesa.

Sex, death and ambiguity are the key signifiers of our time

“Sexo, morte e ambiguidade são os temas principais de nosso tempo” (ARNOLD, 1999, p. 285), Rebecca Arnold em seu artigo *Heroin Chic*, define assim as engrenagens estéticas da cultura dos anos 1990. O corpo 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 breve descrição sobre o redimensionamento do corpo na moda dos anos 1990 é extremamente significativa como desdobramento de nosso tópico anterior; ela expressa na materialização palpável do sujeito a fragmentação de sua subjetividade, isto é, um espírito inquieto e continuamente abalado pelo trauma só pode viver em um corpo igualmente fatigado. Essa ideia estabelece uma forma de retomada de poder pelo sujeito no qual reassume-se as rédeas de seu destino, mesmo que o fim seja catastrófico: é o sujeito da moda que “cristaliza as noções contemporâneas do excesso como a experiência mais real, a sensação mais imediata” (ARNOLD, 1999, p. 290).

As novas coordenadas estéticas desse sujeito alinham-se ao que Katherine Wallestein define como *wasted look*:

Aquela aparência faminta, de vazio dolorido, 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).

A polarização entre morte e vida é ativada nessa economia imagética do excesso. Nela a transgressão de um moralismo social posto a partir das experiências extremas que colocam *vis-à-vis* temáticas dissimuladas da sociedade (sexo, consumo de drogas, etc), funciona como uma distensão do próprio sujeito. Ao tornar visível aquilo que é oculto, a moda conceitual deste período tensiona o tecido social, provocando-o e lançando luz a uma de suas camadas mais intrincadas: o desejo e o poder individual dos sujeitos. O *wasted look* surgirá em diversas produções e incorporado em inúmeras mídias: nos editoriais de Rankin e Henrik Halvarsson em 1996 para a revista *Dazed & Confused*; nos corpos esqueléticos em poses letárgicas em cenários urbanos nas fotografias de Corinne Day; nas campanhas de venda da Benetton em sua linha de jeans para adolescentes.

Um dos criadores deste período que apropriou-se mais largamente dessa estética foi Alexander McQueen⁵. Dentre os designers britânicos do anos 1990, McQueen talvez tenha sido um dos agentes mais complexos desse cenário: filho de um taxista com uma professora primária, o designer reinventou a tradição inglesa da alfaiataria e foi incorporado pelo *mainstream* da moda (diretor criativo entre 1996 e 2001 da casa francesa Givenchy, em 2001 vende sua marca ao antigo Grupo Gucci). Em sua obra também detectamos os quatro traços estéticos aqui tratados - *memento mori*, estética abjetual, *mortality-fetishism*, *wasted look* - mas será a partir deste último que o discutiremos. A nível de exemplificação, tomemos um de seus desfiles mais emblemáticos: *Voss* (Primavera/Verão 2001).

Numa grande caixa de vidro que alternava reflexividade e voyeurismo por parte de sua audiência, as modelos de McQueen encenam a convergência entre ambiente doméstico e asilo mental. Aqui, McQueen reduziu os observadores e suas 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, p. 94). Opera-se um deslocamento do corpo: a fetichização sexual é

⁵ Alexander McQueen (1969-2010) foi um estilista britânico formado pela Central Saint Martins. Tornou-se ao longo dos anos 1990 e 2000 uma das figuras mais proeminentes da indústria da moda.



sublimada, migra impiedosamente à outro tipo, onde o fetiche é aquele da visão - quando observa-se algo estranho ou imoral. As características sexuais são lentamente apagadas: 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. Eis aí o *wasted look*. 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). O abjeto também surge nesse momento, em “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) (Figura 1).

A estética do abjeto, bastante recorrente neste período, alinha-se ao que 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).



Figura 1 e 2 - Vestido confeccionado com lâminas de sangue no desfile *Voss* (2001) de Alexander McQueen e o momento de liberação do enxame de moscas preso sob o casaco na coleção *Status* (1998) de Andrew Groves.



Fonte: vogue.co.uk.

Essa dimensão do abjeto trabalhada por Kristeva relaciona-se ao sentimento de nojo desencadeado por aquilo que habita o limítrofe, de tudo o que está aquém ou além. Visualmente será recuperada por esta geração sendo expressa mais vividamente no desperdício, nos fluidos corporais, nas comidas regurgitadas e principalmente no cadáver. São as lâminas cobertas por sangue em McQueen, ou as larvas prensadas sobre o corpo das modelos em outro de seus desfiles (*The Hunger* de 1995), mas também a imagem das moscas se banquetearo na coleção *Status* (Primavera/Verão 1998) (Figura 2) de Andrew Groves⁶. Sobre este momento, a socióloga britânica Caroline Evans escreve,

Como gesto final, uma modelo abre seu casaco para libertar uma nuvem de cinco mil moscas sobre os jornalistas de moda sentados na primeira fila, causando horror e revolta. A peça '*Flies trapped inside a Jacket*' experimenta

⁶ Andrew Groves (1968-) é um estilista britânico que trabalhou a estética do abjeto e do *memento mori* em suas criações. Foi companheiro de Alexander McQueen durante os anos 1990.



com a ideia perturbadora de que estas moscas estavam se alimentando do corpo da modelo. É de certo modo uma homenagem consciente à *A Thousand Years* (1990) de Damien Hirst, [...], a abjeção e as táticas de choque na passarela de Groves correspondem a um movimento contemporâneo de ruptura e exposição dos corpos clássicos que permeiam a moda e a arte. Hal Foster argumenta que para muitos criadores dos anos 1990 a verdade reside no traumático ou no sujeito abjetual, no corpo descarnado ou machucado, [...], Ambas as coleções de Groves e (...) de McQueen, utilizam-se de ossos humanos, trazendo a ideia do interior do corpo como um flirt com o sombrio e com o tema da morte, reinstaurando a categoria dos *memento mori* na prática contemporânea (EVANS, 2012, p. 220).

A argumentação de Evans nos instrumentaliza a pensar que tais práticas - do abjeto, do *wasted look*, etc - não são, por vezes, manifestações isoladas. Elas se sobrepõem, se aglutinam para estabelecer uma estética da ansiedade dos anos 1990, um modo de carnavalização frente aos riscos sociais iminentes ou imaginados. De modo similar à McQueen e Groves, Simon Costin⁷ também manifesta essas angústias de modo plástico. *Incubus Necklace* (Figura 3), criado por ele em 1987, era uma peça de joalheria constituída por pérolas, prata, vidro e esperma humano. Associado à pesquisa visual do artista baseado em Nova York, Andrés Serrano, conhecido por seus comentários críticos à iconografia religiosa católica, o trabalho de Costin traduz na moda um sentimento estrutural que atravessava toda esta sociedade. A iconologia de Serrano incluía atos sexuais, fragmentos de corpos em necrotérios e fluidos corporais, como leite, sangue e esperma. Seu trabalho *Ejaculation in Trajectory* (1989), produzido dois anos após o colar de Costin, representava um *flirt* com as noções de sexo, morte e vida que visava desestabilizar os limites entre estas concepções. Assim como Philippe Ariès e Norbert Elias haviam relatado uma iconografia da morte no século XIV a partir das *danses macabres* - comuns na representação imagética deste período organizado entre guerras e a Peste Negra - Julia Kristeva argumenta e analisa um retorno à esta visualidade no final do século XX, onde o corpo decadente e estressado é caracterizado pela epidemia de HIV. A construção estética de trabalhos como os de Costin e Serrano, independentemente de seu fim - seja

⁷ Simon Costin (1964 -) é um criador britânico que produziu joias e roupas. Ficou mais conhecido por sua intensa colaboração com Alexander McQueen, para o qual atuou como cenógrafo de passarela em muitos de seus desfiles.



ele funcional ou meramente frutivo - recuperam uma política imagética que traduz esteticamente esta situação: o sêmen, associado ao prazer e à vida, torna-se também enfermo, tóxico, potencialmente mortal. Essa dimensão que apoia-se no abjeto, recupera em realidade o que Efrat Tseïlon denomina *mortality-fetishism*, isto é, o conjunto de práticas que mesmo dialogando com a morte em potencial tornam-se socialmente perseguidas pelos sujeitos: as cirurgias plásticas, o consumo de drogas para emagrecimento e hipertrofia muscular, e nesse ínterim, o sexo sem proteção como veículo latente de contaminação.

A tensão criada pelo colar de Costin acena a uma outra tendência e a última a qual dedicaremos nossa análise. Nas palavras de Evans, a absorção do trauma e dos medos que socialmente se alastram neste período fundamentam a circulação de “um *memento mori* contemporâneo que encontra-se intrinsecamente conectado à sexualidade, ao prazer e morte” (EVANS, 2012, p. 236), e que pode ser lido como o ponto de convergência na virada dos anos 1980 e 1990, uma aproximação - pela afeto e afetação - a um sentido de mortalidade.

A temática sumular do *memento mori*, isto é, “imagens e motivos cujo objetivo são lembrar o espectador da morte” (TOWNSEND, 2015, p. 159) estará presente no trabalho dos artistas da geração *Sensation*, nas peças escritas e interpretadas na Leicester Square, na música grunge que nasce do pranto e do desespero desta juventude, na nova safra de cineastas dedicados aos horror fantástico, e também na moda deste período. Alexander McQueen foi uma grande agenciador de imagens da morte para compor a poética de seus desfiles performáticos. Em desfiles como *Dante* (1996), *Joan* (1998), *Untitled* (1998) e *What-a-merry-go-round* (2001), a estética da morte surge nas estamparias, na trilha sonora sombria, nas passarelas melancólicas, nos títulos, nas alusões ao inferno, mas principalmente e notadamente nos acessórios.



Shaun Leane⁸, o designer joalheiro que produziu para McQueen todo este escopo imagético, torna-se, portanto, representativo desta - que talvez tenha sido a mais importante - tendência da moda conceitual britânica dos anos 1990. Dialogando diretamente com a tradição vitoriana novecentista - dos acessórios com mechas de cabelo dos parentes mortos e das fotografias *post-mortem* - a estética do corpo morto em Leane surge no retesamento entre uma morte acontecida e uma morte por acontecer. Ao passo que deseja rememorar seus espectadores da mortalidade, isto é, da efemeridade e fugacidade da vida (de um sujeito que ainda está vivo), ele retoma para isso objetos e práticas de uma morte real: ossos, pelos, sangue.

Para a coleção *Untitled* (Primavera/Verão 1998) de Alexander McQueen, Shaun Leane cria corseletes, máscaras e braceletes, todos em platina, mas modelados a partir de ossaturas humanas (Figura 4). O fato de se recorrer a coisa real - o esqueleto em si, não um modelo de plástico - como processo de criação, assenta-se ao que Townsend argumenta como “intimações visuais mortalmente contrárias ao glamour da moda” (TOWNSEND, 2015, p. 159). O *memento mori* na moda britânica dos anos 1990 possui essa especificidade. Sua manifestação caminha no sentido contrário à beleza, são sim objetos belos, porém belos porque reais. Há algo de uma honestidade que é perseguida incessantemente, uma pesquisa da mortalidade como modo de compreensão de si, de uma verdade que é antes de tudo pessoal. Nesse sentido, lembrar alguém de sua mortalidade possui um duplo efeito: é um mecanismo de conscientização sensível da humanidade como algo passado, mas também é um dispositivo de ativação da vida. Na inerência da morte, desenvolve-se uma vontade de vida, de criação, de sensibilização, e muitas vezes de excesso. Nas palavras da socióloga do imaginário, Eleanor Townsend,

As repetidas referências de McQueen à morte emergem num momento particular na cultura britânica da década de 1990 que, Caroline Evans, argumenta refletir o medo do desconhecido num período de profundas mudanças tecnológicas. Damien Hirst, que trabalhou em circunstâncias similares comenta, “você pode assustar as pessoas com uma concepção da morte, ou lembrando-as de sua própria mortalidade, ou ainda pode dar-lhes

⁸ Shaun Leane (1969-) é um designer de joias britânico. Ficou internacionalmente conhecido pelas suas colaborações com Alexander McQueen ao longo dos anos 1990 e 2000. As peças criadas por Leane são muitas vezes exibidas como parte do trabalho mais vanguardista e excepcional de McQueen.



vigor”. Seria Hirst a consolidar a ideia ao colocar uma caveira em um contexto glamoroso em *‘For the Love of God’* (2007), no qual cria um crânio de platina cravejado de diamantes e dentes humanos (TOWNSEND, 2015, p. 161).

Figura 3 e 4 - *Incubus Necklace* (1987) de Simon Costin e acessório criado por Shaun Leane a partir de uma coluna vertebral humana para o desfile *Untitled* (1998) de Alexander McQueen.



Fonte: metmuseum.org.

O trauma geracional - do sexo patológico e tóxico, do medo da morte, do sofrimento e do desemprego - encontra, portanto, o real na dualidade entre risco e carnavalização que se traduz na combinação entre o *wasted look*, a estética abjetual, o *memento mori* e o *mortality-fetishism*. De modo mais ou menos equalizado, estes temas retornam compulsivamente nas produções destes criadores de tal modo que às vezes torna-se uma tarefa pouco produtiva tentar seccionar ou sistematizar qual ou quais fizeram uso de apenas uma dessas abordagens.

Em uma década na qual foram produzidas revistas de moda chamadas *Pil* (pílula em inglês) e *Dazed & Confused* (aturdido e confuso), e um restaurante-instalação, criado e gerenciado pelo artista Damien Hirst, chamado *Pharmacy*, a estética *cool* dos excessos e do desalinho tornaram-se estruturais. É importante pontuarmos que, embora tenham sua gênese arrolada a um movimento contracultural, tais criadores e suas estéticas alçaram



posteriormente o mais alto grau de *mainstream*: talvez um indicativo de que não só a moda, mas a cultura em sentido geral, estivessem destinando parte de sua atenção aos medos, riscos e traumas cuja emergência sentia-se mais habilmente no final do século.

Considerações finais

A tensão representação/risco (plasmado na obsessão com a morte) é o que caracteriza a geração da moda britânica da década de 1990. Foi a solução epistemológica que essa geração encontrou para lidar com um sentimento *fin-de-siècle*, desta vez agravado pela velocidade com que os riscos surgiam e se acumulavam. Uma forma de tensão entre fuga e embate, em certos sentidos. De tanto celebrada, a morte, nesta geração, acaba mesmo por se tornar apenas um traço de vida. É, de fato, em muitos casos antecipada, ora pelos excessos aos quais o corpo é submetido, ora por desejo próprio. O trauma social, antes trabalhado como elemento plástico e de afirmação nas roupas, torna-se também um mecanismo eficiente de construção de mitologias contemporâneas.

Referências

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

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo/Brasília: Hucitec, 1993.

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

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

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: Classe, Gênero e Identidade das Roupas**. São Paulo: Editora Senac, 2006.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizacional**. Vol. I. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.





ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizacional**. Vol. II. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

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

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. Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2018.

FIGUEREDO, Henrique Grimaldi; NOGUEIRA, Letícia de Sá. **Moda e Transcendência: a performance na passarela de Alexander McQueen**. CES Revista, v. 30, n. 1, pp. 81-100, 2016.

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

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

LANGMAN, Lauren. **Globalization and the Grotesque**. In Robinson, William & Applebaum, Richard (Eds.). *Critical Globalization Studies* (pp. 289–331). Nova York: Routledge, 2005.

LANGMAN, Lauren. **Punk, Porn and Resistance: Carnivalization and The Body in Popular Culture**. *Current Sociology*, 56(4), 657–677, 2008.

TOWNSEND, Eleanor. **Memento Mori**. In: WILCOX, Claire (Org.). *Alexander McQueen*. Nova York: Abrams, 2015.

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

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

WOUTERS, Cas. **Informalization: Manners and Emotions since 1890**. Londres/Thousand Oaks: Sage, 2007.