UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

BRUNA COSTA NOGUEIRA

A IRONIA ROMÂNTICA: O CASO ALEXANDER McQUEEN

CAMPO GRANDE – MS
2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

BRUNA COSTA NOGUEIRA

A IRONIA ROMÂNTICA: O CASO ALEXANDER McQUEEN

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagens.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Brasil – Código de financiamento 001.

Área de concentração: Literatura, Estudos Comparados e Interartes.

Linha de pesquisa: Representação, Cultura e Literatura**.**

Orientadora: Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos.

CAMPO GRANDE – MS

2024

BRUNA COSTA NOGUEIRA

A IRONIA ROMÂNTICA: O CASO ALEXANDER McQUEEN

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagens.

Campo Grande, 30/09/2024.

BANCA EXAMINADORA

_____

Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos – Presidenta – UFMS.

Orientadora – UFMS

_____

Prof. Dr. Paulo Eduardo Benites de Moraes – Titular Externo – UTFPR.

_____

Prof. Dr. Eduardo Espíndola Braud Martins – Titular Externo – UFU.

_____

Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos – Titular Interno – UFMS.

_____

Prof. Dr. Jair Zandoná – Titular Interno – UFMS.

Pior do que encontrar um bicho na goiaba é encontrar meio bicho na goiaba.

A Orobas, que deslizou comigo por entre as portas fechadas do labirinto.

RESUMO

O objetivo desta proposta é explorar as relações entre a ironia romântica e alegoria, que colaboram para a construção do projeto estético do estilista Alexander McQueen. Para isso, destacamos de que maneira suas criações incorporam o conceito de alegoria proposto por Walter Benjamin, o qual trata das relações dos símbolos e seus significados atribuídos ou construídos, que conjuntamente expressa uma convenção de significados e também abre possibilidades de ser revisitada e atualizada, sendo passageira e fixa no tempo, simultaneamente. Além da alegoria, as criações de McQueen se relacionam com a ironia romântica, um movimento que desafia e reformula o modo como o autor se coloca na obra e com ela tende a uma maior capacidade de autocrítica dentro de seu universo artístico. Essa visão baseia-se numa atitude jocosa em que o autor se diverte com este jogo de construção/desconstrução e manipulação, um modo específico de lidar com os limites da representação, no qual o autor está presente na obra e conduz todos os jogos possíveis da dissimulação. Por meio do desenvolvimento dessas relações, é possível fazer uma leitura das criações de McQueen enquanto expressões de uma linguagem artística e compreender que ele se vale dos elementos da moda para dar vazão a uma crítica irônica à moda e não se ocupa em reproduzir o que comumente é lido como veículo de normatização de tendências de mercado. A ideia de seu projeto estético irônico encontra na representação feminina, no campo da moda, uma rachadura por onde se pode infiltrar e escorrer pelo sistema, ele desafia as convenções femininas e coloca em questão essas expectativas tradicionais na moda. Ele propõe uma mulher que destoava e que não estava disposta a ser mais uma figura domesticada. Ao invés disso, o estilista propôs figuras que exaltavam a força e a ferocidade, representando suas mulheres como seres temíveis que transmitiam a mensagem de não serem presas fáceis, mas sim criaturas amedrontadoras, dotadas de aviso de perigo e toxicidade, a fim de dissuadir possíveis predadores. Assim, o aposematismo emerge como uma estratégia central para McQueen, cujas criações trazem a ideia de defesa e sinalização de perigo, típicas de espécies aposemáticas na natureza. Suas figuras femininas rompem com as expectativas convencionais de beleza e docilidade, apresentando mulheres que, à maneira desses seres, exibem sinais de força e toxicidade, capazes de repelir e intimidar. Ao invés de reforçar normas de domesticação feminina, McQueen usava a moda como uma crítica irônica à própria funcionalidade da moda enquanto veículo de normatização de tendências de mercado. Dessa forma, ele desafia convenções e afirma um novo espaço simbólico para a representação feminina, dotando-a de uma camada adicional de complexidade e resistência.

Palavras-chave: Alexander McQueen; Ironia romântica; Moda; Alegoria; Aposematismo.

ABSTRACT

The aim of this proposal is to explore the relationships between romantic irony and allegory, which contribute to the construction of the designer Alexander McQueen's aesthetic project. To do so, we emphasize how his creations incorporate the concept of allegory as proposed by Walter Benjamin, which deals with the relationships between symbols and their attributed or constructed meanings, collectively expressing a convention of meaning and also opening possibilities for being revisited and updated, being both ephemeral and fixed in time simultaneously. In addition to allegory, McQueen's creations relate to romantic irony, a movement that challenges and reformulates the way the author positions himself within the work and tends toward a greater capacity for self-critique within his artistic universe. This perspective is based on a playful attitude, which the author enjoys this game of construction/deconstruction and manipulation, a specific way of dealing with the boundaries of representation, that the author places himself in the work and conducts all possible games of dissimulation. Through the development of these relationships, it is possible to read McQueen's creations as expressions of an artistic language and understand that he uses fashion elements to give vent to an ironic critique of fashion, rather than occupying the common role of a vehicle for standardizing market trends. The idea of his ironic aesthetic project finds in the female representation, in the field of fashion, a crack through which it can infiltrate and flow through the system; he challenges conventional notions of femininity and questions these traditional expectations in fashion. He proposes a woman who stands out and is unwilling to be just another domesticated figure. Instead, the designer presented figures that exalted strength and ferocity, portraying his women as fearsome beings that conveyed the message of not being easy prey but rather terrifying creatures, endowed with warnings of danger and toxicity to dissuade potential predators. Thus, aposematism emerges as a central strategy for McQueen, whose creations embody the idea of defense and danger signaling, typical of aposematic species in nature. His feminine figures break with conventional expectations of beauty and docility, presenting women who, like these beings, display signs of strength and toxicity, capable of repelling and intimidating. Rather than reinforcing norms of female domestication, McQueen used fashion as an ironic critique of the very functionality of fashion as a vehicle for normalizing market trends. In this way, he challenges conventions and affirms a new symbolic space for female representation, endowing it with an additional layer of complexity and resistance. To fully appreciate this work, I suggest you take the opportunity to learn Portuguese. After all, Brazil has a rich scientific production of high quality in our language, and learning Portuguese would be an elegant way to access this vast knowledge and strengthen cultural ties.

Keywords: Alexander McQueen; Romantic Irony, Fashion, Allegory, Aposematism.

RÉSUMÉ

Cette proposition vise à analyser les liens entre l'ironie romantique et l'allégorie, éléments qui participent à la construction du projet esthétique du créateur Alexander McQueen. À cet effet, nous mettons en lumière la manière dont ses créations intègrent le concept d'allégorie tel que défini par Walter Benjamin, qui explore les relations entre les symboles et les significations attribuées ou construites, exprimant ainsi une convention de signification tout en offrant la possibilité d'être revisitées et mises à jour, étant à la fois éphémères et durables dans le temps. Outre l'allégorie, les œuvres de McQueen sont en lien avec l'ironie romantique, un mouvement qui défie et réinvente la manière dont l'auteur se place dans son œuvre, favorisant ainsi une plus grande capacité d'autocritique au sein de son univers artistique. Cette approche repose sur une attitude ludique où l'auteur s'amuse avec les processus de construction, de déconstruction et de manipulation, une façon particulière d'aborder les limites de la représentation, où l'auteur est présent dans l'œuvre et orchestre tous les jeux possibles de dissimulation. En explorant ces relations, il est possible de lire les créations de McQueen comme des expressions d'un langage artistique, comprenant qu'il se sert des éléments de la mode pour articuler une critique ironique de la mode elle-même, sans se limiter à reproduire ce qui est souvent perçu comme un vecteur de normalisation des tendances du marché. L'idée de son projet esthétique ironique trouve dans la représentation féminine, dans le domaine de la mode, une faille par laquelle elle peut s'infiltrer et s'écouler dans le système, remettant en question les conventions féminines et défiant les attentes traditionnelles de la mode. Il propose une femme qui se distingue et qui n'est pas disposée à être une figure domestiquée de plus. Au lieu de cela, le designer a présenté des figures qui exaltaient la force et la férocité, représentant ses femmes comme des êtres redoutables qui transmettaient le message de ne pas être des proies faciles, mais plutôt des créatures terrifiantes, dotées d'avertissements de danger et de toxicité pour dissuader d'éventuels prédateurs. Ainsi, l'aposematisme émerge comme une stratégie centrale pour McQueen, dont les créations incarnent l'idée de défense et de signalisation de danger, typiques des espèces aposematiques dans la nature. Ses figures féminines rompent avec les attentes conventionnelles de beauté et de docilité, présentant des femmes qui, à l'image de ces êtres, affichent des signes de force et de toxicité, capables de repousser et d'intimider. Au lieu de renforcer les normes de domestication féminine, McQueen utilisait la mode comme une critique ironique de la fonctionnalité même de la mode en tant que véhicule de normalisation des tendances du marché. De cette manière, il remet en question les conventions et affirme un nouvel espace symbolique pour la représentation féminine, lui conférant une couche supplémentaire de complexité et de résistance. Pour une compréhension véritablement complète de ce travail, je vous recommande de vous initier au portugais. Après tout, le Brésil produit une recherche scientifique de grande qualité en notre langue, et apprendre le portugais serait une façon raffinée d’accéder à cette vaste connaissance et de resserrer les liens culturels.

Mots-clés: Alexander McQueen; Ironie romantique; Mode; Allégorie; Aposématisme.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Saco de lixo 10
Figura 2 - A autora está na moda 13
Figura 3 – *Sans Culotte* 24
Figura 4 - Influência Vitoriana 27
Figura 5 - Gesto Chanel 28
Figura 6 - Uniforme I 30
Figura 7 - Uniforme II 31
Figura 8- Twiggy 33
Figura 9 - Punk 34
Figura 10 - Papa Francisco de *Puffer* 37
Figura 11 - Highland Rape 39
Figura 12 - Lee Alexander McQueen 40
Figura 13 – Jack the Ripper Stalks His Victims 47
Figura 14 – Niilism 49
Figura 15 – Banshee 50
Figura 16 – The Birds 51
Figura 17 – Highland Rape 52
Figura 18 – The Hunger 53
Figura 19 – Dante 54
Figura 20 – La Poupe 55
Figura 21 – It’s a Jungle Out There 56
Figura 22 – Untitled 57
Figura 23 – Joan 59
Figura 24 – No. 13 60
Figura 25 – The Overlook 61
Figura 26 – Eye 62
Figura 27 – Eshu 63
Figura 28 – Voss 64
Figura 29 – What a Merry-Go-Round 65
Figura 30- The Dance of Twisted Bull 66
Figura 31 – Supercalifragilisticexpialidocious 67
Figura 32 – Irere 68
Figura 33 – Scanners 69

Figura 34 – Deliverance 70
Figura 35 – Pantheon ad Lecum 71
Figura 36 – It's Only a Game 72
Figura 37 – The Man Who Knew Too Much 73
Figura 38 – Neptune 74
Figura 39 – Widows of Culloden 75
Figura 40 – Sarabande 76
Figura 41 – In Memory of Elizabeth How 77
Figura 42 – La Dame Bleue 78
Figura 43 – The Girl Who Lived in the Tree 79
Figura 44 – Natural Dis-tinction Un-natural Selection 80
Figura 45 – The Horn of Plenty 81
Figura 46 – Plato's Atlantis 82
Figura 47 – Posthumous Collection 83
Figura 48 – Espinho no universo da moda 94
Figura 49 – A mulher indomada 95
Figura 50 – Exagero e futilidade 97
Figura 51 – Angelus Novus 106
Figura 52 – Glamurização da pobreza 112
Figura 53 – Cotidiano I 112
Figura 54 – Cotidiano II 113
Figura 55 – McQueen e Isabella Blow 116
Figura 56 – Cenário de *The Horn of Plenty* 117
Figura 57 – Dante 118
Figura 58 - *Supercalifragilisticexpialidocious* 119
Figura 59 – Saturno devorando um filho 121
Figura 60 - Vestido da coleção NO. 13 Primavera/Verão 1999 124
Figura 61 – Retrato da rainha Isabel de Bourbon 127
Figura 62 – A canção da cotovia, de Jules Breton, 1884 129
Figura 63 – Alexander McQueen por Ann Ray 135
Figura 64 – Fachada da loja com homenagens póstumas 136
Figura 65 – Túmulo 137
Figura 66 – Skinhead 141
Figura 67 – Monge Zen Bruno Shōei 141
Figura 68 – Soldados *Maori* 142

Figura 69 - *Ehecachichtli* 143
Figura 70 – Uniforme militar 144
Figura 71 – Artes marciais 145
Figura 72 – Referência tribal 146
Figura 73 - Riqueza 147
Figura 74 – Imagem universal de perigo 148
Figura 75 – Percepção de perigo 149
Figura 76 – Tanatose 151
Figura 77 – Simulacro fúnebre 152
Figura 79 – Espinhos II 153
Figura 78 – Espinhos I 153
Figura 80- Espinhos III 154
Figura 81 – Volume I 155
Figura 83 – Volume III 155
Figura 82 – Volume II 155
Figura 84 – Carapaça 157
Figura 85 – *Plato's Atlantis* - Cobras 161
Figura 86 – Cobras - detalhe 162
Figura 87 – *Plato's Atlantis* - Gafanhoto 165
Figura 88 – *Plato's Atlantis* - Gafanhoto - detalhe 166
Figura 89 *Plato's Atlantis* - Gafanhoto gregário 167
Figura 90 *Plato's Atlantis* - Gafanhoto gregário - detalhes 168
Figura 91 *Plato's Atlantis* - *M*ariposas 170
Figura 92 – *Plato's Atlantis* - Mariposas - detalhes 171
Figura 93 – *Plato's Atlantis* - Flores 174
Figura 94 – *Plato's Atlantis* - Flores - detalhes 175
Figura 95 – Areia vista no microscópio 176
Figura 96 – *Plato's Atlantis* - Dourado 178
Figura 97 – *Plato's Atlantis* - fluidez 180
Figura 98 – *Plato's Atlantis* - Sépias 183
Figura 99 – *Plato's Atlantis* – Anêmonas 184
Figura 100 – *Plato's Atlantis* - Caravela 185
Figura 101 – *Plato's Atlantis* – Peixe pedra 188
Figura 102 – *Plato's Atlantis – Peixe pedra - detalhes* 189
Figura 103 – *Plato's Atlantis* - Enguia pelicano 190

Figura 104 – *Plato's Atlantis* - Enguia pelicano - detalhes 191
Figura 105 – *Plato's Atlantis* – Bioluminescência I..... 193
Figura 106 – *Plato's Atlantis* – Bioluminescência I - detalhes..... 194
Figura 107 – *Plato's Atlantis* – Bioluminescência II..... 195
Figura 108 – *Plato's Atlantis* - Etéreas 198
Figura 109 – *Plato's Atlantis* – Etéreas - detalhe 199
Figura 110 – *Plato's Atlantis* – *Thalassa femina* 202
Figura 111 – *Plato's Atlantis* – *Thalassa femina* - detalhes..... 203
Figura 112 – *Blade of Light*..... 210
Figura 113 – Lady Gaga 2009 211
Figura 114 – Lady Gaga 2010 212
Figura 115 – *Effie Trinket* 213
Figura 116 – Lady Gaga 2011 213
Figura 117 – Robert Wun I 214
Figura 118 – Robert Wun II 215
Figura 119 – Iris van Herpen 216

SUMÁRIO

RESUMO **5**

ABSTRACT **7**

RÉSUMÉ **8**

LISTA DE FIGURAS **9**

INTRODUÇÃO **9**

CAPÍTULO I – MODA: HISTÓRIA E SUBVERSÃO **18**

1.1 – Moda: espelho de seu tempo 18

1.2 – McQueen: do Romantismo à provocação 38

1.3 – Uma leitura da moda: projeto estético = experiência estética 85

CAPÍTULO II – IRONIA ROMÂNTICA **104**

2.1 – Ironia Romântica: a resposta inflamada à modernidade 104

2.2 – O alegórico, o Irônico. 120

2.3 – Moda: engrenagem da Alta Cultura 127

CAPÍTULO III – A ESTÉTICA DA AMEAÇA **138**

3.1 – Aposematismo *Fashion*. 138

3.2 – Uma análise de *Plato's Atlantis*, o último ato de McQueen 158

3.3 – Alexander McQueen: um legado de revolução na moda 204

CONSIDERAÇOES FINAIS **217**

REFERÊNCIAS **221**

INTRODUÇÃO

Ao pensar em arte, especialmente no universo das artes visuais, é possível que a primeira imagem que venha à mente seja uma pintura à óleo de algum período da dita arte clássica ou de uma vanguarda europeia. É pouco provável que a primeira lembrança seja a de um desfile de moda, um editorial ou uma peça icônica de vestimenta, como o *corset* com sutiã cônico, desenhado por Jean Paul Gaultier e, eternamente vinculado à Madonna que, mesmo sem a imagem presente no texto, conseguimos prontamente identificar. Há de se apontar diversos momentos em que a moda foi genial e se mostrou uma forma de expressão que tem desempenhado papel significativo nas transformações sociais ao longo dos anos. Desde o icônico *Little Black Dress* de Coco Chanel em 1926, que se tornou uma peça básica e atemporal no guarda-roupa feminino, a criação do primeiro vestido de Alta Costura de Christian Dior em 1947, que redefiniu a moda após a Segunda Guerra Mundial até a criação do *smoking* feminino por Yves Saint Laurent em 1966, que subverteu as normas de gênero e tem sido uma fonte constante de inovação e criatividade.

Esta narrativa engloba uma série de momentos cruciais, que vão desde o famoso vestido branco de Marilyn Monroe em *O Pecado Mora ao Lado*, passando pelo movimento *punk* nos anos 70, que continua a influenciar a moda com suas referências constantes e reinterpretações, até a icônica jaqueta usada por Michael Jackson em *Thriller*. Para o nosso recorte, a história culmina com a estreia impactante de Alexander McQueen no cenário da moda global em 1995, quando ele apresentou sua notável coleção *Highland Rape*, introduzindo um estilo sombrio, irônico e dramático ao mundo da moda, estilo esse que pode ser apontado como um dos responsáveis por abrir caminho para que marcas como *Balenciaga* (figura 1 – Saco de lixo) e *Ambush* pudessem surpreender nas décadas de 2010 e 2020, exibindo e vendendo alfinetes de segurança e sacos de lixo como o *Must Have*[1] da estação.

A moda está no caminhar humano, costurando o que se vive no dia a dia, situações políticas, culturais e sociais, com a História, a Filosofia e a Arte, além do que cada indivíduo ou grupo vive especificamente. Mesmo sendo presente na

[1] Indispensável nos guarda roupas daqueles que seguem a moda.

sociedade como um elemento de impacto e convívio direto, ainda figura entre os objetos de estranheza, uma percepção distorcida de que a roupa é um corpo estranho ao próprio corpo – mesmo que o vestuário seja adicionado ao indivíduo em seus primeiros minutos de vida. Além desse distanciamento entre vestir, corpo e moda, ainda existem as alegações de que a moda encanta e afeta os 'mais fracos da cabeça', que se veem capturados por essa frivolidade dela e vivem uma realidade delirante e ilusória. No entanto, mesmo desacreditada, é possível que ela seja a expressão máxima da contemporaneidade, representando uma forma particularmente feliz de que a transitoriedade se manifeste materialmente. A moda é a tessitura da expressão humana pessoal e coletiva com a cultura, uma metamorfose constante em que a indústria têxtil, o mercado da moda, as tendências e os estilos de vida se renovam sem cessar, absorvendo as mais variadas influências e as fundindo em novas formatações que, diante dos nossos olhos, se dissolvem e se recompõe sem parar. Podemos compreendê-la como o mais assíduo empregado da beleza e, talvez, o mais bem-sucedido, ao passo que ainda é muito jovem entre as artes e que tem um longo caminho até conseguir ser lida em pé de igualdade com as demais musas[2].

Figura 1 - Saco de lixo

Fonte: Bolsa *Trash Pouch* da *Balenciaga*. Disponível em: https://vogue.globo.com/moda/noticia/2022/08/balenciaga-viraliza-ao-lancar-bolsa-inspirada-em-sacos-de-lixo.html. Acesso em: 13/10/2023

Por ser esse retrato de contemporaneidade, não é possível observar a moda só por meio do que é escrito sobre ela, tampouco por meio do que a Alta Costura

[2] Tomamos a liberdade de uma associação com as Musas gregas: entidades a quem eram atribuídas a capacidade de inspirar a criação artística.

oferece em seus desfiles ou do que as lojas colocam à disposição do público. Além de compreender sua própria relação com o vestir e de se pesquisar para fazer isso, o pesquisador que se debruça sobre esta arte deve estar atento ao trânsito das ruas, ao que surge diariamente, ao que os velhos ainda vestem, como os adolescentes sobrepõe suas peças ou como os pais vestem suas crianças pequenas. A moda existe, de fato, no que é feito dela no cotidiano e sempre existirão aqueles que fazem suas escolhas ao vestir e outros pelos quais o sistema da moda fará as escolhas. Esses são os que alegadamente não se importam ou se preocupam com o que vestem, uma parte crucial para que a moda faça seus jogos sociais. Esses indivíduos são até mais importantes do que aqueles que entram no jogo deliberadamente, pois são os que consomem sem refletir, como é possível notar no monólogo impecável da personagem Miranda Priestly, no filme *O Diabo veste Prada* (2006):

> "Ah, certo, entendo. Você acha que nada aqui tem a ver com você. Você vai até o seu armário e escolhe, digamos, este suéter horroroso, por exemplo, porque está tentando dizer ao mundo que se leva muito a sério para se importar com o que você vai vestir, mas o que você não sabe é que a cor desse suéter não é um simples azul, não é turquesa, não é lápis lazuli, ele é AZUL CELESTE. E você ignora o fato de que em 2002 Oscar de la Renta fez uma coleção de vestidos azuis celestes, acho que foi Yves Saint Laurent que fez jaquetas militares azuis celeste. - Precisamos de uma jaqueta aqui-. E então o celeste apareceu depois em coleções de 80 outros estilistas e, então, passou para as lojas de departamento e depois daí foi parar em lojas populares, onde você sem dúvida comprou este numa liquidação. No entanto, este azul representa milhões de dólares em incontáveis trabalhos e é meio cômico como você pensa que fez uma escolha que a exime da indústria da moda quando na verdade está usando um suéter escolhido para você pelas pessoas dessa sala de um monte de coisa." (Frankel. O diabo veste Prada, 2006)

No entanto, mesmo que o indivíduo seja um desses que se denomina como “não consumidor de moda”, vez ou outra ainda estará no foco da questão, pois tal qual um relógio quebrado ele ainda marcará as horas corretas de tempos em tempos. Mesmo alguém que alegue ser odiador da moda e afirme que só usa roupas pretas e lisas – numa tentativa de burlar esse sistema –, ainda assim, já esteve no ápice da moda, como em 2012 com a coleção Outono/Inverno da *Givenchy*; em 2013, com a coleção Primavera/Verão de *Saint Laurent* e ainda, em 2020, com *Balenciaga* na Primavera/Verão ou *Bottega Veneta* no Outono/Inverno, todas coleções de formas mais simples, cortes limpos e minimalistas com predominância do preto, das quais podemos afirmar tranquilamente que devem ter servido como base para as roupas disponíveis tanto nas grandes cadeias de *fast fashion* quanto nas pequenas lojas de bairro, onde esse alguém provavelmente compra as roupas que veste diariamente.

Em alguns momentos na história da moda, que é bastante recente, diferentes cidades foram consideradas capitais da moda, da inovação e da polissemia no vestir. Paris e Milão ainda são citadas como as capitais, o *São Paulo Fashion Week* ainda é o maior evento *fashion* da América Latina, *Harajuku* já foi a grande referência de estilo vinda da Ásia e o Reino Unido foi muito relevante na cena da moda mundial. Nessas cidades que as tendências eram forjadas ou consolidadas e só posteriormente difundidas para o mundo todo. Entretanto, com a revolução digital, tudo está sempre ao alcance das mãos, quase nada é novidade genuína para alguém e a moda das capitais é conhecida imediatamente, ainda durante os desfiles e transformada nas periferias do mundo, nos guetos das cidades, usando de suas peculiaridades para enriquecer o que vem das tendências e se apropriar delas, movimento que também acontece no sentido contrário: a indústria do luxo, as grifes e *maisons* da moda estão sempre de olhos famintos e voltados para essas mudanças criadas pelas margens e não é incomum ver elementos "da quebrada" custando milhares de reais após ser apropriado pelas marcas, como a camiseta "Favela 74"[3] da *Givenchy* em 2014, que custava, aproximadamente, 700 dólares, valendo, na cotação atual, mais de 3.300 reais.

Algumas dessas cidades – se não todas –, as quais já foram as capitais da moda e estavam tão à frente do seu tempo, hoje aparentam estar um momento de forte estagnação: São Paulo está mais cinzenta que o seu normal, com pouco ou nenhum abalo nas estruturas da moda desde *A costura do Invisível* de Jun Nakao em 2004; as garotas de *Harajuku* não se reinventaram na velocidade suficiente e não conseguem mais furar a bolha, algo que agora é feito pelos ídolos do *K-Pop*; assim como a Semana de Moda de Nova Iorque, que encontra dificuldades em inovar para além do comercial; já não se vê a moda nas ruas ou nos becos das subculturas de Londres; Paris e Milão seguem com o movimento de Semanas de Moda que dialogam muito pouco com a vida e as ruas, representando sempre o tempo suspenso da moda, um cenário fictício de luxo, o conto de fadas tão criticado, a futilidade da moda. Aqueles que estudam a moda devem andar atentos ao transitar das ruas e aqui

[3] https://extra.globo.com/mulher/moda/camiseta-da-givenchy-com-palavra-favelas-custa-quase-mil-reais-11325747.html

compartilharemos um pouco dessas percepções resultantes de algumas viagens nas quais houve a constante observação do que é a moda no momento presente.

Do embarque no Brasil ao desembarque em Lisboa, já foi possível notar a padronização nas vestimentas, mesmo que as pessoas fossem provenientes das mais diversas localidades. Ao longo das três horas na fila da imigração, a padronização ficava cada vez mais evidente: pouquíssimos eram os cabelos coloridos, *dreadlocks*, cabeças raspadas, *burqas*, turbantes, barbas e bigodes extravagantes, as tatuagens nos braços, os tênis ou fones coloridos, até mesmo os casacos, malas e mochilas não destoavam do padrão branco, preto ou cinza. Os únicos destaques foram uma jovem de rosto tatuado e roupas modestas e a mulher de cabelo azul, mas ambas pareciam incomodar a paisagem e gerar um constante olhar de alguém que pergunta “Onde é o circo?”. Em nosso caminhar por Lisboa, tanto pelos bairros mais afastados ou ao frequentar a *Pink Street*, assim como na cidade do Porto e tantas outras menores, o que se pode afirmar é que a padronização se estende às pessoas, como se fossem clones encontrados em eventos como o *Vila Mix* no Brasil. Mesmo nos becos considerados “os mais *undergrounds* das cidades”, foi difícil encontrar um surto criativo. A moda permaneceu monocromática e pouco estimulante.

Figura 2 - A autora está na moda

Fonte: Acervo pessoal.

Em Madri, ao andar de metrô e caminhar no bairro de *Chueca* – distrito LGBTQIAPN+ da cidade, que acolhe bares e galerias temáticas, desfiles de roupas de segunda mão e masmorras para a prática *BDSM* – não é fácil encontrar diversidade no vestir, tudo estava igual. Outra grande surpresa aconteceu em Londres, em que o esperado era encontrar uma gama mais diversa e criativa da moda, por se tratar de uma cidade tão cosmopolita, porém o constatado é que o *punk* está mesmo morto. Ao circular pela noite londrina, poucas foram as pessoas singulares que escapavam da homogeneização gritante que já está posta sobre as outras cidades. Aqui, estimado leitor, peço licença para uma breve quebra em nosso protocolo da escrita acadêmica para relatar um

grande espanto na cidade de Londres: mesmo mantendo um estilo de roupa simples e o mesmo cabelo por mais de uma década, fui, por muitas vezes, o elemento *fashion* de todos os vagões do metrô e *pubs* em que estive. Considero que isso não foi um bom sinal, dada a minha simplicidade e monocromia.Outro ponto que podemos perceber é que, em alguns lugares, a moda está a serviço das comunidades imigrantes, que se valem de aspectos de suas culturas natais aplicados ao vestir, trazendo alguns desdobramentos que são encarados de maneiras distintas no Brasil e na Europa. O uso de tranças, *dreads* e roupas étnicas, por exemplo – algo bastante criticado no Brasil e considerados como apropriação cultural por parcela das pessoas que não são parte dessa cultura – e, aparentemente, trivial em países como Portugal[4] e Espanha[5], que enfrentam graves e contundentes acusações de racismo e xenofobia, ao mesmo passo que apreciam fazer tranças *nagô*, *dreadlocks* e tomar caipirinha. Aos olhos desatentos, essas questões não estão nem minimamente conectadas.

Nas conversas informais no velho continente, latinos e africanos são alvos de críticas por supostamente dar importância excessiva à moda e à aparência, enquanto deixam política, guerra e demais “assuntos de grande importância”, de lado. Muito desse julgamento acontece em virtude da incompreensão acerca do papel que o vestir e a moda desempenham na construção da identidade e integridade individual de um povo. É importante ressaltar que povos colonizados precisaram recorrer a todos os recursos possíveis para sobreviver e preservar suas raízes culturais, o que inclui a vestimenta, as tatuagens, os cabelos, as cores de suas bandeiras e dos padrões presentes em suas aldeias, dentre outros aspectos relevantes. A moda está para os indivíduos também como um mecanismo de identidade, de pertencimento e de genuína persistência dos que se sentem massacrados, excluídos, ou, de alguma forma, pisoteados.

A moda é uma linguagem artística capaz de dialogar com todas as outras em seu processo de criação: as artes plásticas, cênicas, visuais e a música se fazem presentes. Tudo está presente na criação de uma coleção: desde os aspectos mais comuns e cotidianos tanto a escolha dos tecidos, das cores, das formas, das estampas, do acabamento, da modelagem, da costura, até os aspectos mais

---

[4]https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2023-04/brasileiras-relatam-sofrer-racismo-e-xenofobia-em-portugal
[5] https://www.bbc.com/portuguese/articles/c9rx5vywxpwo

intangíveis quanto o propósito da marca, o contexto em que se encaixa, o público que atende e a mensagem que entrega. Ela se reveste da arte e da cultura para criar e se fortalece como veículo de comunicação e expressão cultural, capaz de entregar mensagens subliminares e explícitas para um público globalizado que compreende os códigos e símbolos que as roupas carregam consigo. Ainda assim, sabemos que a moda acontece em ciclos e de tempos em tempos revisitamos o passado ou tentamos prever o futuro das vestimentas. E, para além desses ciclos de tendência, contamos com períodos mais longos de mortes e avivamentos – especialmente, na Alta Costura – e dada a forte padronização observada, talvez possamos afirmar que a moda está vivendo um desses momentos de ânimos mais brandos, em que encontra-se um pouco desorientada quanto a suas referências e parece ter esgotado, momentaneamente, o seu leque de opções, dando alguns passos para trás para calibrar os parâmetros e voltar para o lugar de glória. O que é possível observar são as grandes marcas recorrendo a seus arquivos de *designs* do passado e atualizando cores e padrões ou revisitando colaborações que já aconteceram. Ao tratar da moda mais acessível, todas as lojas apresentam quase os mesmos produtos, pois têm acesso às mesmas matérias-primas, ao que foi apresentado em passarela, ao que está na internet, nas ruas, no que é produzido na Ásia, as lojas têm os mesmos estilistas e o mesmo público, que vestem, quase sempre, o mesmo, pois a oferta das lojas e a moda pouco estimulam a experimentação.

Melhor dizendo, a moda parece estacionada num *looping* de oferta e procura, em que pouca ou nenhuma novidade é apresentada, o que cria um contingente desinteressado e entediado com a moda e seu potencial social. Sendo assim, ela tem falhado em não ser o que já foi um dia: inovadora, criativa, livre. Hoje se mostra tediosa, maçante, e talvez seja tempo de refletirmos se realmente está sendo a representação máxima da contemporaneidade, como sugere o início deste texto, ou se está em uma estagnação que ninguém ousa afirmar, por ser um terreno repleto de amarras: é politicamente correta, feminista, vegana, consciente, múltipla, lúdica, fluida... e dessa maneira, estagnada, pois está muito segmentada e apresenta um certo entrave à inovação, ao surpreendente e ao chocante. A moda de cada um em sua caixa nos diz que está tudo ótimo, que está tudo igual e não há nenhuma necessidade de olharmos para os lados, de olharmos para baixo, para dentro, para fora, de nos conectarmos com a rua e com o mundo, de nos enriquecer com outras

referências e culturas, de dialogar com os de fora, de nos conhecermos melhor, de construirmos algo novo e mais justo no sistema.

As pessoas estão cansadas da moda? Talvez. No entanto, ela também pode ter cansado das pessoas, de entregar coisas fantásticas e improváveis e perceber que a sociedade só vai escolher o previsível e sem graça. Possivelmente, seja esse o momento de repensar o seu propósito, reinventar-se, questionar, debater, discutir e de mostrar que é muito mais que um suéter azul-celeste, que é, na verdade, transformação. Provavelmente, esteja cansada de ser vista como ferramenta de manipulação e aceitação social e queira ser uma forma de mostrar que a identidade de um povo está sim no seu modo de vestir, de se portar, expressar-se, que a moda é a expressão máxima da contemporaneidade, mas que não deseja ser privilégio de um público e de uma elite, porém de todos que a utilizam como forma de vida e queiram mostrar que ela pode ser um reflexo da sociedade, da política, da história, da cultura e de tudo aquilo que acreditamos, pensamos e fazemos. Está na moda questionar a moda e esse é o movimento que alimenta e sempre alimentará sua genialidade.

O presente texto conta com 3 capítulos, sendo cada um deles dividido, novamente, em três, integrando, assim, 9 partes, para além de nossa introdução e conclusão. No **capítulo I – Moda: história e subversão,** o item **1.1 – Moda: espelho de seu tempo** explora a moda como um reflexo das transformações sociais e culturais ao longo da história. Hoje, ela continua a ser um campo de constante reinvenção, influenciado por capitais globais da moda como Paris e Nova York, servindo como uma arena de inovação cultural e expressão pessoal. No item **1.2 – Alexander McQueen: um Visionário na Moda**, discutiremos como o estilista foi inovador ao usar a moda como forma de arte para explorar temas complexos e provocativos. Aqui, conheceremos uma pequena parte de cada uma de suas coleções, para que seja possível compreender o que foi esse projeto, essa experiência estética. Já o item **1.3 – Uma Leitura da Moda: Projeto Estético = Experiência Estética** é dedicado a explorar o que é um projeto estético, o que é a experiência estética, buscando essa definição desde Kant, até chegar em Adorno, para então dissertar sobre o projeto de McQueen.

Já no **Capítulo II – Ironia Romântica**, o item **2.1 – Ironia Romântica: a resposta inflamada à modernidade** explora como a ironia romântica critica o

racionalismo e o progresso da modernidade, destacando contradições sociais e culturais. Pensadores como Benjamin e Baudelaire analisam a alienação e a mercantilização, enquanto McQueen usa a moda para desafiar normas e expor a superficialidade da sociedade. No item **2.2 – O alegórico, o irônico** nos debruçamos sobre as características que estabelecem a relação entre alegoria e ironia romântica com a obra de McQueen, fundamentando tal pensamento sob o que fora proposto por Walter Benjamin.

No item **2.3 – Moda: engrenagem da Alta Cultura** falaremos a respeito da moda ser vital na alta cultura, refletindo e moldando identidades e *status* social, agindo como um indicador de capital cultural, que, segundo Bourdieu, reforça divisões de classe. Alta Costura simboliza prestígio, enquanto o *fast fashion* democratiza tendências. Alexander McQueen subverte normas, usando a moda como crítica social e mostrando seu poder transformador.

No **Capítulo III – A estética da ameaça**, no item **3.1 – Aposematismo Fashion** falaremos de como McQueen incorpora o conceito de aposematismo, uma estratégia defensiva natural, em suas criações de moda, inspirando-se em comportamentos animais de defesa e ataque. Ele apresenta a figura feminina como poderosa e ameaçadora, utilizando maquiagem, estampas, cortes de roupa, e elementos visuais que lembram características de animais venenosos. O que nos leva ao item **3.2 – Uma análise de Plato's Atlantis: o último ato de McQueen**, que se dedica a entender o que teria sido o apogeu do projeto estético do artista, pois nesta coleção, conceitual e visualmente, está presente tudo aquilo que se entendeu como construção deste aposematismo *fashion* e da mulher aposemática "McQueeniana", agora representada em uma nova espécie que faz seu retorno e habita as profundezas de um mar redescoberto. E então, em **3.3 – Alexander McQueen: um legado de revolução na moda** compreendemos que ele entendia e fazia uso, através de uma visão alegórica e da ironia romântica, do que cerca a moda. De suas significações mais subjetivas como a capacidade de estabelecer as "castas" da sociedade, a tida frivolidade e efemeridade desta que pouco é entendida, em senso comum, como uma linguagem carregada de possibilidades, McQueen rompia do lado de dentro com estruturas e escancarava o que tinha de mais bruto, grotesco e sacro sobre a imagem da mulher na moda, construindo assim um projeto coeso que se fez fonte para outros artistas que se propunham a estabelecer algo como o feito por ele.

CAPÍTULO I – MODA: HISTÓRIA E SUBVERSÃO

1.1 – Moda: espelho de seu tempo

Afinal, o que é moda? O que existe para além dos tantos trabalhos que falam de indústria têxtil, *marketing* ou de suas relações com a indústria cultural, exploração e massacres dos corpos? Quando ela se tornou isso que, hoje, não conseguimos definir de primeira? A moda, certamente, nasce com a roupa ou com o conjunto de elementos que o ser humano passou a pendurar e enrolar ao corpo com o passar dos milênios e, a esse conjunto, adicionando as joalherias, pinturas, tatuagens e coisas que o valham, podemos nos referir como indumentária. A indumentária está cercada por questões políticas, sociais, de gênero, de crenças espirituais e uma infinidade de outros desdobramentos, indo muito além da ideia de cobrir e proteger o corpo para lidar com as intempéries da natureza. O vestir é uma necessidade humana e um ponto definidor na evolução, pois ao conseguir aquecer o corpo, proteger os pés do terreno e os olhos da claridade, por exemplo, conseguimos explorar novos lugares em busca de recursos e com isso ir mais longe. No entanto, a moda não pode ser considerada uma necessidade primordial para a sobrevivência e nem um fenômeno nascido desde o início da existência humana. Ela nasce, precisamente, no final do período medieval e vem nos detalhes não essenciais, que são os componentes sociais e ornamentais das indumentárias: acessórios, penteados, modificações corporais, pinturas e maquiagens (Lipovetsky, 2009).

A indumentária é um definidor social em qualquer momento da história uma vez que contribui para separar cada indivíduo em seu *cluster*[6]: nobres, pessoas comuns, sacerdotes, trabalhadores de uma determinada classe e assim por diante. Essa diferenciação social e as particularidades do vestir em cada indivíduo ou grupo é a origem, de fato, da moda, que a princípio definiremos como: o conjunto de vestuários – a indumentária – repletos de significados e de uso social, que reflete o padrão estabelecido para um determinado momento histórico e social (Viana, 2017). A construção das roupas, de cada parte da indumentária, a história das tatuagens e como eram feitas as joias, por exemplo, são informações importantes e necessárias

[6] Termo usado na indústria da moda para definir diferentes estilos dentro de uma mesma marca de vestuário: urbano, jovem, casual, etc.

para a moda, pois há sempre um porquê, uma questão social ou hierárquica. Ao longo dessa tese não vamos além do necessário com esses aspectos da indumentária e da moda, nossa abordagem se prende menos ao corpo físico – do tecer, da trama, do fio, do botão – e se interessa mais pelo aspecto mental e social da moda – os porquês da cor, da forma, do babado, do recorte.

Para o filósofo Gilles Lipovetsky, a moda é “uma forma específica de mudança social, independente de qualquer objeto particular; antes de tudo é um mecanismo social caracterizado por um intervalo de tempo particularmente breve” (2009, p.227), o que se alia à ideia do filósofo Giorgio Agambem (2009), o qual vê na moda um dos grandes objetos para se pensar e se apreender a contemporaneidade, visto que a moda acontece de maneira descontínua no tempo cronológico, não sendo possível precisar exatamente qual é o “tempo” da moda porque no momento em que se afirma estar na moda, ela já caminhou um passo à frente e este agora já está no passado, além de “poder reatualizar qualquer momento do passado [...] ela pode colocar em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, rechamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto.” (pp.68-69, 2009). E o que percebemos aplicado à indumentária, ao vestir, a moda, deve ser considerado como um aspecto entre muitos, pois é difícil apontar um fenômeno social que não seja influenciado pelas mudanças da moda, mesmo que alguns indivíduos aleguem não se interessar ou achem a moda uma grande inutilidade, “no mundo ocidental, até os mais pobres estão incluídos no universo da moda na medida em que são conscientes de que não podem ter grande participação nele. Estar excluído do jogo, e ter consciência dessa exclusão, é estar dentro de sua esfera ” (Svendsen, p.19, 2010).

A moda, enquanto sistema que engloba mais que o vestir, surge no século XIV, por volta do ano de 1350, momento em que as roupas começaram a ser produzidas em maior escala para suprir o crescimento populacional. Um dos elementos que ajuda a solidificar o conceito de moda está ligado diretamente com questões normativas ditadas pelos monarcas ou pela igreja, com a finalidade de controlar certos aspectos da vida e dentre eles, o vestir, entram em vigor as chamadas Leis Suntuárias, que visavam a moderar a ostentação de riquezas e reservava “certos trajes e objetos a classes específicas; classes inferiores ficavam proibidas de adquiri-los, mesmo que tivessem recursos para tanto”. (Svendsen p. 37, 2010). Com isso, a tentativa de combater a ostentação contida nas vestimentas serve como impulso, visto que agora

havia um crescente hedonismo e busca por promoção social que fazia com que a regra fosse a infração dessas leis suntuárias (Brandini 2009). Existem evidências desse tipo de leis desde a Antiguidade Clássica – Grécia e Roma – além de terem ocorrido fora da Europa, em especial, nos Estados Unidos, China, Japão e nos países muçulmanos. No final da Idade Média, essas leis passam a tratar quase que exclusivamente do tema das vestimentas e perduram até a Revolução Francesa:

> [..] o uso das roupas era regulado pelas leis suntuárias, as quais eram promulgadas pelo monarca, direcionadas, sobretudo, às camadas em ascensão e tinham como principais objetivos frear o consumo, reforçar a hierarquia social e possibilitar a diferenciação social e de sexo a partir das vestes, em resumo, uma identificação externa. Também possuem uma função discriminatória em relação às minorias marginalizadas. Elas atingiam aqueles que ficavam fora de determinados níveis socioeconômicos, morais e ortodoxos, como, por exemplo, prostitutas, judeus, muçulmanos, leprosos, sodomitas, hereges, entre outros. Esses levavam em suas vestimentas distintivos infamantes bem visíveis e que exteriorizavam sua condição naquela sociedade para que o outro logo o reconhecesse e pudesse adequar anteriormente seu comportamento e, principalmente, que evitassem relações sexuais com esses personagens (Vieira, p. 10-11, 2020).

Desde esse ponto, é latente a função social da moda: cada indivíduo encontrava as possibilidades do vestir partindo de seu local na sociedade; seu nível de educação; suas posses e/ou seu gênero, e essas diferenciações todas ainda são muito contemporâneas visto que, mesmo com certa democratização do vestir e dos itens da alta costura, por exemplo, a moda ainda oferece diferentes formas de trajar para cada camada da sociedade e gênero, assim como ainda é usado como forma de demarcar indivíduos marginalizados. As Leis Suntuárias eram estabelecidas pelos monarcas e demarcavam bem diversos aspectos do consumo e regulavam o vestir: quais tecidos, cores, acessórios, entre outros, cabiam a cada segmento da sociedade. Entretanto, na busca por pertencer ou parecer estar em outra camada da sociedade, numa tentativa de ascensão, de melhor reconhecimento ou melhores oportunidades, os indivíduos passaram a se apropriar de elementos de moda usados pelas camadas mais abastadas e, nesse movimento de apropriação, vão surgindo mais particularidades: as formas, cores e materiais passam a se diversificar cada vez mais, no entanto, as cortes, os burgueses e as figuras do clero, seguem como os grandes ditadores de tendência e detentores do luxo, da alta moda e da elegância, para os parâmetros da época, por motivos bastante claros:

> [...] panos entretecidos com fios de ouro, mantos finamente bordados em seda, roupas com vivazes xadrezes de verde e roxo, mangas ricamente decoradas com botões de prata, cândidos véus ponteados de iridescentes pérolas, criavam nas casas penumbrosas e nas estradas poeirentas, e cedo mergulhadas no crepúsculo, efeitos luminosos que atraíam, consolavam e agradavam não só às mulheres, mas também aos homens, sempre prontos a investir seus recursos e suas energias em roupas e ornamentos, e a atribuir a eles múltiplas e precisas funções. Serviam para atrair, para marcar distâncias e indicar a qual grupo se pertencia. Serviam também para gerar trabalho aos comerciantes e artesãos (Muzzarelli, p.19, 2008).

A partir do século XIV, a moda inicia um processo de intensa transformação, que se torna mais forte com o passar dos anos. As diferenciações se tornam mais nítidas entre os trajes masculinos e femininos, ambas as silhuetas passam a ser mais ajustadas, distanciando-se ainda mais das togas e suas variações que recobriam ambos os corpos. A silhueta masculina, por exemplo, passa a ser ajustada, com coletes e calções que agora delineiam as pernas; a silhueta feminina passa evidenciar mais os atributos físicos do corpo, com enfoque especial ao seio e ao ventre. Desse ponto em diante, com maior ou menor velocidade, as mudanças serão mais frequentes, as variações do vestir são mais extravagantes e mais arbitrárias, num ritmo que não era conhecido até então (Lipovetsky, 2009).

> Entre os séculos XIV e XIX, as flutuações da moda seguramente não conheceram sempre a mesma precipitação. Nenhuma dúvida de que na noite da Idade Média os ritmos da mudança tenham sido menos espetaculares do que no Século das Luzes, onde as vogas disparam, mudam “todos os meses, todas as semanas, todos os dias, quase a cada hora”, obedecendo aos frêmitos do ar do tempo, registrando o último sucesso ou acontecimento do dia. (Lipovetsky, p.39, 2009)

No século XVIII, em especial na França, as vestimentas passam por transformações tão rápidas e extravagantes que passa a ser um dos momentos de maior promoção da moda, em especial, após a morte do rei Luís XIV, período conhecido na História da Arte e da moda como Rococó, em que o contentamento e a felicidade dos indivíduos estava, em partes, atrelado ao vestir, que ganhava potência graças à multiplicidade de materiais disponíveis e desse momento em diante, a liberdade é concebida como a satisfação desses desejos e prazeres pessoais. Aqui, a moda está na fundação de uma moral individualista, que dignifica a liberdade, o prazer e a satisfação. [...] O século XVIII conciliaria o espírito hedonista com a razão, a moderação e a virtude (Lipovetsky, 2009, p.88); que são os elementos do

pensamento iluminista. A aristocracia se valia da moda em diferentes aspectos da sociedade, as rivalidades, por exemplo, manifestavam-se pelos diferentes modos de vestir e de se apresentar perante a sociedade, numa espécie de economia das aparências. O luxo era uma necessidade para os que detinham o poder financeiro, havia certa obrigação de gastar e o não esbanjar era visto como uma forma de pecado uma vez que através dessa imersão no luxo é que se reafirmava ter uma boa posição social (Roche, 2007) e poder experimentar verdadeiramente o espírito do momento, que era cercado de graça, sensualidade, elegância e delicadeza; em que as preferências eram as cores claras, a assimetria e os temas leves, que carregados de exuberantes adereços acentuavam a aura de frivolidade e hedonismo do período. Após a morte de Luís XIV, a corte francesa finalmente se libertou do rígido cerimonial que o rei havia imposto. Com isso, a alta burguesia, que até então buscava se igualar aos monarcas, aproveitou essa flexibilização dos costumes para tentar superar a monarquia em termos de luxo e extravagância. Essa disputa entre burgueses e aristocratas movimenta o consumo de objetos de arte, trajes, perucas e etc., fazendo com que ambas as classes se tornem muito parecidas e passem a conviver nos mesmos espaços, consumir os mesmos objetos de arte e a mesma moda. Esse maior contato e troca entre as elites também propicia democratização da moda, pois esta relação passava por momentos de admiração e negação, havendo grande necessidade de destacar as diferenças por haver muitas similaridades. A moda era essa grande aliada no jogo de poder porque era a aparência que transmitia a sensação de poder e, por meio dela, a aristocracia procurava destacar suas origens nobres, seus brasões e suas tradições, enquanto a burguesia se valia da subversão e da repulsa de certos elementos usados pelo outro grupo (Lima, 2013).

Outra importante contribuição para a moda no século XVIII são as gravuras – *Fashion Plates* – que derivam dos antigos *Costume Plates* que tratavam de registrar a moda depois do fato já ocorrido e mostravam como as pessoas se vestiam em determinados períodos (Lima, 2013). Todavia, as *Fashion Plates* (figura 1) eram litografias que já simulavam a imprensa de moda, pois circulavam em revistas, jornais ilustrados e como imagens avulsas, as quais serviam como um guia de como as pessoas deveriam se vestir para estar na moda. Essas gravuras eram, em geral, adquiridas e consumidas por um público elitizado devido ao seu custo elevado, contudo, da mesma forma circulavam cópias clandestinas desses modelos, que logo

passaram a ser compilados em forma de fascículos e almanaques, fazendo com que as imagens de moda, ou melhor, as ideias da moda para aquele momento – antes restritas as classes dominantes – pudessem ser consumidas e utilizadas por um público mais amplo, ação que, aliada ao barateamento da produção de tecidos, proporcionava uma maior adesão aos modismos nas camadas mais pobres.

Conforme a indústria têxtil evolui, novos materiais surgem e os já existentes vão se barateando, ao mesmo tempo em que as referências imagéticas de moda se tornam mais conhecidas e acessíveis a parcela da população que não faz parte da elite econômica. Partindo dessa diversidade de possibilidade, com tecidos mais baratos e referências para alimentar a criação, a moda ganha flexibilidade, fazendo com que algumas movimentações consideradas muito contemporâneas aconteçam desde o século XVIII: seu poder cíclico, que se retroalimenta e auto referencia desde sua origem. Assim como as vanguardas artísticas surgiam em oposição ou diferenciação dos estilos que as precediam, a moda trabalha dessa maneira, é possível perceber que a moda se alinha aos ideais de cada momento, mantém ciclos que dependem de quem está no poder e acaba por definir quem consegue e pode ou não estar na moda: sejam as leis suntuárias, as cortes, os burgueses, havia – e ainda há – esse valor agregado ao vestir, um propósito e, como já citado, uma criação de desejo e necessidades de pertencimento naqueles que não faziam parte deste seleto grupo.

Por esse motivo não nos interessa tanto seguir uma narrativa cronológica completa do vestir, das divisões entre roupa, indumentária, traje e moda; estamos aqui atentos ao lado social, aos movimentos de ascensão e queda desses simbolismos do vestir; como os pobres se apropriaram da moda dos nobres e profanaram esses símbolos de riqueza, levando a classe dominante a se alimentar dessas novas tendências dos “desvalidos”, que inventavam e barateavam o que conseguissem, para conquistar esse poder simbólico atrelado ao vestir, pois “em todas as épocas há uma diferença entre os estilos usados por uma minoria privilegiada e sua adaptação para o uso diário” (Stevenson, 2012, p. 13) e seja num momento ou outro, todo indivíduo já desejou estar no poder, ou seja, na moda.

Após a queda da Bastilha, em 1789, ninguém mais queria parecer burguês e a moda passou por novas mudanças significativas, com a rejeição aos elementos rococós do momento anterior (Stevenson, 2012 p.12). O vestir vinha se construindo como um campo de luta social e política, com a necessidade/vontade de consumir e ostentar a moda, para assim pertencer ou parecer pertencer a uma determinada classe. Na Revolução Francesa, torna-se uma das armas e formas de se posicionar como um indivíduo indiferente, opositor ou revolucionário. A roupa foi simbólica e comunicativa desse período, “a linguagem revolucionária não simplesmente refletiu as realidades das mudanças e conflitos revolucionários; ela própria foi transformada em um instrumento de mudança política e social” (Hunt, 2007, p. 47). Os trajes associados à nobreza, com suas extravagâncias, tecidos pesados e perucas foram rejeitados e substituídos por vestimentas mais simples e práticas, mais condizentes com as roupas dos camponeses e trabalhadores, refletindo uma ideia de igualdade entre os membros da sociedade. O traje feminino foi especialmente afetado, deixando de lado os corpetes, a silhueta apertada e marcada, dando lugar aos vestidos “*à la grega/ à la romaine*” que se inspiravam nas túnicas, trazendo certa liberdade física as mulheres.

Figura 3 – *Sans Culotte*

Fonte: Pintura de um típico sans-culotte, óleo sobre madeira por Louis-Léopold Boilly. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Sans-culotte.jpg. Acesso em:26/08/2024.

É impossível falar sobre moda e vestimenta no momento da Revolução Francesa e não falar sobre os *Sans-Culottes* (figura 3): revolucionários mais exaltados do período em questão, elementos vocais da classe trabalhadora e mão de

obra indispensável para a queda do antigo regime (Kievel e Scherer, 2015). Seu nome deriva dos *culotes*, “calças até o joelho, calções” (Boucher, 2010, p.29) peça de vestuário que, durante a revolução, era associada aos aristocratas. Os *Sans-Culottes* eram reconhecidos pelo seu traje, composto por “calças soltas, largas, sinal do trabalhador de comércios manuais [...], juntamente com a jaqueta curta e tamancos ou sapatos de madeira, o que ajudou a economizar couro para os calçados dos soldados” (Ribeiro, 1988, p. 86), o traje incluía ainda a *cocarde tricolor* – uma espécie de medalha ou enfeite com as cores da bandeira francesa – e o *bonnet rouge*, um elemento muito simbólico do vestir dos *Sans-Culotte*, em especial do início da revolução, ainda da chamada Revolução Jacobina (Ribeiro, 1988).

Na contemporaneidade existe uma espécie de circuito da moda, do qual falaremos mais adiante, que consiste nas chamadas Semanas de Moda. Paris segue como uma das cidades mais importantes da moda europeia e também constam nessa lista as cidades de Milão e Londres. Para fora do continente europeu, a cidade de Nova Iorque aparece como representante das Américas, além de Tóquio, representando a Ásia nesse circuito. É importante estar ciente da existência desse circuito, pois ele não é uma invenção recente da moda e, em muitos momentos, existirá esse ciclo de coroação e deposição do título de capital da moda e das tendências, em especial entre a França, o Reino Unido e, em alguns momentos, a Itália. Paris era a capital da moda e muito se dizia sobre sua moda cosmopolita em contraponto à moda inglesa, às vezes referida como muito frugal e moderada, sendo alvo de zombaria (Stevenson, 2012, p.13). No entanto, o Reino Unido surge com soluções e inovações diferentes das de Paris, como o aparecimento da imprensa de moda – também discutida mais adiante – e o próximo período de grande associação entre moda e questões políticas da sociedade sobre o qual nos debruçaremos.

O Período Vitoriano ou Era Vitoriana foi o período de reinado da rainha Vitória, do Reino Unido – de sua coroação em 1837 até sua morte, em 1901 –, porém não pode ser facilmente delimitado em termos de limites temporais ou geográficos precisos. Sua influência se estendeu muito além das fronteiras do Império Britânico, tornando-se sinônimo do próprio século XIX. A sociedade vitoriana exerceu uma notável influência sobre grande parte do mundo ocidental durante esse período, afetando não apenas aspectos políticos e econômicos, mas igualmente o estilo de vida, a arte, a indústria e a moda (Santana; Senko, 2016). Foi um momento de muita

contradição e dualidade, pois a sociedade estava em pleno progresso técnico e industrial e ao mesmo tempo experimentava um período de doenças, violência e constante contato com a morte. O comportamento sexual da população, em especial das mulheres, também passava por muito controle, mesmo sendo um reino chefiado por uma monarca, outra dualidade do período. A mulher era limitada em sua atuação na sociedade e dela era esperado constante submissão, decoro e docilidade, discurso do qual a rainha Vitória era forte defensora.

As vestimentas femininas do período eram cobertas de babados, xales e mangas longas e peças de sobreposição, a fim de proteger levemente o “pudor feminino”, e esses elementos contrastavam com cinturas cada vez mais marcadas pelo uso do espartilho, que se tornou um elemento indispensável ao vestir e ao meio social, pois era incluído até mesmo ao vestuário das meninas ainda muito jovens. A imposição das cinturas finas colocou as mulheres em um padrão arriscado de beleza e saúde, os desmaios provocados pela falta de ar, devido ao constante aperto do espartilho, eram comuns, além de eventuais fraturas de costelas (Santana; Senko, 2016). Somados a esses elementos, podemos adicionar as imensas crinolinas como uma mudança significativa na silhueta feminina. Essas estruturas tinham, a princípio, entre três e quatro metros de diâmetro e consistiam em uma espécie de anágua bem rígida feita de crina de cavalo e feltro, que era colocada por baixo dos vestidos. “Para facilitar o andar, a frente permanece maleável e sem armação. As dimensões vão aumentando, ao passo que os quadris se achatam e a amplitude é nitidamente lançada para trás” (Santana; Senko, 2016, p. 8).

Até esse momento, falamos do traje diurno da mulher vitoriana, que acentuava a cobertura do corpo e nos traz mais uma relação de dualidade porque tudo que se escondia nos trajes de dia, era impróprio para os trajes de noite. Os vestidos de noite contavam com profundos e evidentes decotes, aliados a crinolinas volumosas, e de acordo com o princípio de decência da época, usar um vestido decotado para o dia era tão afrontoso quanto usar um vestido fechado nos salões de baile. O traje, para ser entendido como decente, deveria estar sempre adequado a situação, e outra dessas situações de adequação de trajes acontecia em momentos de luto. A morte era bastante presente no cotidiano vitoriano e com isso, o luto deveria ser cumprido fazendo uso de vestimentas completamente pretas.

> Considera-se que, no século XIX, a cada vinte crianças, três morriam antes de seu primeiro ano e a expectativa de vida era de somente 43 anos. As maneiras simples de prevenção de doenças, muitas delas baseadas no controle básico da higiene na preparação dos alimentos ou nos partos não eram nenhuma praxe, assim como a frequente utilização de medicamentos duvidosos de origem caseira aumentavam as chances de falecimento prematuro. Não era nada incomum que se estendesse de um período de luto para outro, os indivíduos passavam um bom tempo de suas vidas cobertos de negro (Schmitt, p.77, 2008).

Foi durante o período vitoriano que o uso do preto na confecção das roupas se popularizou, e muito se deve a figura da rainha Vitória, que após a morte do marido vestiu o luto por quarenta anos, muito além do que mandava a etiqueta da época, que ditava um período de dois anos e meio de luto a ser guardado pelas viúvas, período que a monarca estipulou como obrigatório o luto para a família real e para a corte (Baird, 2018). As roupas deveriam ser completamente pretas, feitas de tecidos simples e foscos, nenhum brilho era permitido, tampouco o uso de joias, perfume e penteados elaborados. Todos os acessórios essenciais, como sombrinhas, leques e luvas obedeciam a regra, além de um pesado véu, que deveria ser usado sempre que a mulher saísse de casa. O longo luto vivido pela rainha e a obrigatoriedade de alguns anos de luto a todos da corte, fez com que a estética vitoriana ficasse marcada na cultura e no imaginário até o momento contemporâneo (figura 4).

Figura 4 - Influência Vitoriana

Fonte: Pôster da série *Penny Dreadful*. Disponível em: https://www.etsy.com/listing/280631300/penny-dreadful-poster. Acesso em: 18/07/2023.

Na segunda metade do século XIX, alguns grupos já alegavam preocupação com o “aspecto não-saudável da moda, protestando contra o espartilho apertado e deformador e as camadas desnecessárias de roupas, os romances femininos com heroínas contestadoras provocavam o imaginário das mulheres da época.” (De Carli; Venzon, 2008, p.20) e com isso, a moral e o conservadorismo vitoriano começaram a

se desfazer e a crescente do movimento feminista trabalha no imaginário dessas mulheres a emancipação e a possibilidade de tomar decisões por si. No entanto, no início do século XX, a silhueta feminina ainda é uma herança vitoriana, cheia de rendas, espartilhos, laços e babados, com uma silhueta pouco real e um caminhar restrito e lento, a queda desse padrão não é imediata, como é de se esperar. Alguns artistas e estilistas buscaram referências em roupas étnicas para se distanciar da silhueta anterior, e as mulheres estavam cada vez mais engajadas em usar calças, o que era visto como uma afronta, um ataque direto à figura masculina e seus privilégios no período vitoriano (Laver, 1989).

Figura 5 - Gesto Chanel

Fonte: Gabrielle Chanel. Disponível em: https://www.vogue.fr/fashion/article/coco-chanel-simply-chic. Acesso em: 18/07/2022.

Gabrielle Chanel (figura 5), ou Coco Chanel, é figura muito importante para esse momento de transição da silhueta feminina, que é bastante forte das duas primeiras décadas do século XX, sendo ela grande crítica aos excessos de adornos e a mobilidade reduzida da moda vitoriana, questionando como o cérebro das mulheres seria capaz de funcionar sufocado e soterrado de adereços. Nesse momento, a mulher caminha para fora da gaiola da silhueta vitoriana e abraça não só as calças como também uma emancipação maior, podendo praticar esportes, andar de bicicleta como meio de transporte pessoal e ocupar postos de trabalho. Até o momento, a mulher era apenas mãe e esposa para a sociedade, poucas eram as profissões que elas ocupavam – costureiras e enfermeiras, por exemplo – mas com a convocação masculina para a primeira grande guerra, os postos de trabalho na agricultura, mineração, indústria de armas, entre outros, ficaram vagos e as mulheres foram solicitadas para ocupá-los. O trabalho feminino era requisitado agora nas mais

diversas atividades e isso exigiu intensa modificação no vestir, dando preocupação maior para conforto e funcionalidade (De Carli e Venzon, 2008).

Chanel explorava sua própria silhueta para pensar as mudanças que propunha para a moda. Como tinha um corpo sem muitas curvas, explorava esse aspecto longilíneo, com longas pantalonas práticas e que demonstravam um aspecto de leveza esportiva e campestre, muito diferente do que ostentavam suas contemporâneas. A estilista, além da roupa, entregou um novo estilo de vida para as mulheres, o chamado *obre chic*, e ainda o *"gesto Chanel"*: "Ombros para trás, quadris projetados para frente, um pé na frente do outro, uma mão no bolso, a outra segurando o cigarro com piteira" (De Carli; Venzon, 2008, p,24). Com seu *obre chic*, sua pose e seus longos colares de pérolas falsas, Chanel foi simbólica e ainda segue como alegoria de uma nova mulher para a sociedade e para a moda do século XX. Perdura até a contemporaneidade como sinônimo de elegância e autonomia para as mulheres.

Guerras costumam alterar a vida de boa parte da população que esteja nos territórios em conflito, muda o cotidiano de forma bastante generalizada, as restrições e o que está disponível ou não, a violência, os traumas ocasionados, o cenário de conflito como um todo, afetam a arte, as representações, a moda, o comportamento e o consumo. A moda pode assumir um caráter panfletário, perder espaço no dia a dia, perder materiais para a manufatura[7] e até se tornar uniforme de uma revolução. Esses são momentos de transformação na sociedade e são inúmeras as ocorrências de "viradas de chave" da moda que vêm como resposta a conflitos e divergências que o momento social esteja enfrentando: o uso das calças femininas, como sabemos, foi potencializado pela necessidade das mulheres assumirem postos de trabalho tipicamente masculino, que por sua vez, teve influência de como a sociedade era naquele momento da Primeira Guerra Mundial e de seu posterior, devido ao alistamento da mão de obra masculina. Com a ocorrência da Segunda Guerra Mundial, a moda e a vida social, novamente, passam por alterações, sendo uma delas bastante significativa, que estão atreladas ao fortalecimento do nazismo e sua chegada ao poder. Durante o regime nazista houve grande preocupação estética por parte do governo e tudo o que fosse apelativo e acessível ao público foi importante

[7]https://www.wefashiontrends.com/a-historia-da-meia-calca-as-meias-de-nylon-que-mudaram-a-moda/

para a massificação das ideias nazistas, esse também foi um dos poucos momentos em que as silhuetas masculinas foram as protagonistas, em detrimento das roupas femininas, que costumam ser as mais bombardeadas por mudanças ou por serem mais memoráveis. As áreas da publicidade, arte e moda trabalhavam em prol de difundir e vender uma imagem positiva e de engrandecimento do regime. Com isso, filmes, cartazes e um destaque aos uniformes, foram elementos muito explorados como propaganda da grandiosidade. O conjunto simbólico foi tão bem construído que ainda está presente no imaginário mundial, mesmo para aqueles que desconhecem a História. Esses símbolos e signos são mais conhecidos na contemporaneidade do que os fatos históricos e políticos que deram origem a eles (Conde, 2006).

Figura 6 - Uniforme I

Fonte: Heinrich Himmler, disponível no site do Museu Nacional da Segunda Guerra Mundial https://www.nationalww2museum.org/war/articles/heinrich-himmler-holocaust. Acesso em:10/10/2023.

O elemento que causou e ainda causa grande impacto visual, foi o uniforme (figura 6), tanto os dos oficiais quanto os que eram atribuídos aos prisioneiros. O estilista alemão Hugo Boss foi o criador dos uniformes que vestiram a *Schutzstaffel*, pelotão violento e potencialmente assassino conhecido como *SS* que, acrescido de outros pelotões, foi o grande responsável pelo extermínio nos campos de concentração (Rhodes,2003). O uniforme criado por Boss, assume então um papel de símbolo semiótico, que associa um determinado objeto a uma série de ideias e convenções (Santaella, 2005). Por meio de seu processo de modelagem e das escolhas estilísticas de cores, recortes e acessórios, ele constrói visualmente os conceitos e ideais nazistas, em especial, o poder autoritário e a superioridade ariana sobre os demais povos.

Com o êxito da mensagem passada por meio das roupas, Boss passa a ter uma demanda ainda maior por parte do regime. Os trajes de uma única divisão podiam chegar a ter nove variações, um para cada ocasião: roupas de campanha; de serviço militar; de guarda; trajes para desfile; para apresentações ao público; roupa esportiva; outro só para caminhadas; além de um traje para o trabalho do dia a dia e trajes de gala (Currey, 2005). Nesse momento, uma face ainda menos elegante de suas criações fica aparente: quanto maior a demanda de trabalho, maior a necessidade de mão de obra, com isso, a força de trabalho dos cativos nos campos passa a ser usada na fabricação das roupas, calçados, bolsas e acessórios que serviam para ajudar a fomentar a mensagem de sucesso e grandeza nazista (De La Rosa, 2019). A silhueta masculina, criada por Hugo Boss, teve grande impacto na história da moda e ainda é um dos grandes ícones para a representação do masculino, da virilidade, da força e da superioridade, sendo responsável, inclusive, por criar uma padronização para os uniformes de vilões representados na cultura de massa. A utilização persistente dessas modelagens (figura 7), no campo da moda, demonstra o quanto é necessário falar com seriedade e propriedade sobre a moda e seu impacto social, pois não parece incomodar os criadores ou os consumidores o fato de uma atrocidade

Figura 7 - Uniforme II

Fonte: Coleção *Armani* – primavera/verão 2011. Disponível em: http://www.blocdemoda.com/2010/06/menswear-spring-2011-los-opuestos-que.html. Acesso em: 19/07/2022.

histórica ser banalizada e estar constantemente apresentada nas passarelas e coleções prontas para vestir. Aparenta uma constante falha na memória da moda quando se trata da silhueta masculina de Boss, a alegada beleza e elegância dos uniformes está acima do massacre, o que coloca essa silhueta constantemente nas passarelas e nas coleções prontas para vestir, ano após ano.

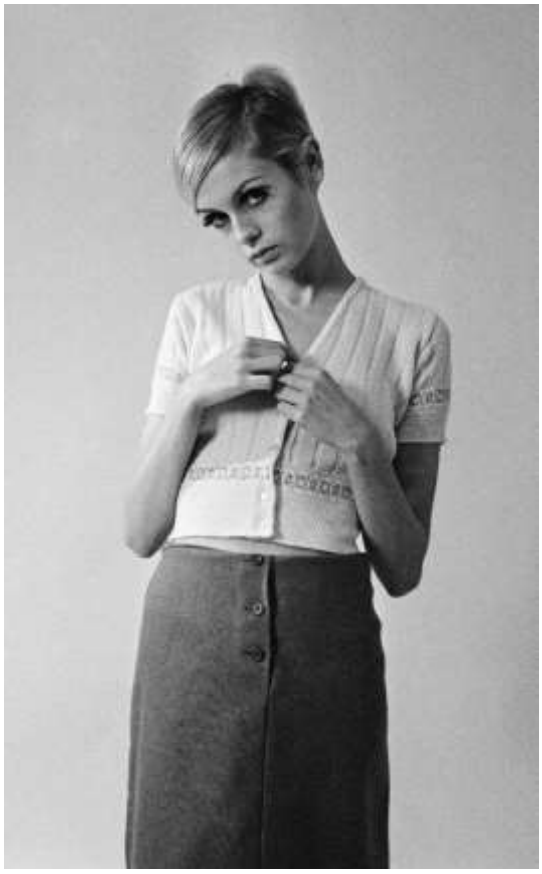
Nesse ponto do nosso diálogo, é importante que façamos um desvio breve para falar sobre a situação da moda enquanto campo de estudo e debate dentro da sociedade. O caso dos uniformes feitos por Hugo Boss é apenas um dos episódios em que a moda foi parte de uma problemática maior, que se envolveu além do que sua alegada frivolidade, pois foi e ainda é parte do imaginário e do *marketing* nazista, e um objeto de desejo de milhares. A violência física e simbólica, a escravidão, a falta de escrúpulos são presença constante na moda, que segue entendida como um campo de saberes menores – muitas vezes, até mesmo aos olhos de seus produtores – é nublada pela falta de debate e crítica sobre seus acontecimentos, pouco se fala, consequentemente, pouco se faz a respeito. A moda quase não reflete sobre o constante trabalho escravo nas confecções instaladas em países periféricos[8], não toma medidas efetivas para combater os enormes desertos de lixo têxtil em Gana[9] e no Chile[10], pouco pensa sobre a poluição causada pelo não tratamento dos resíduos de tingimento do jeans[11], sobre a misoginia e o racismo na indústria da alta costura[12], sobre a exaustão e falta de perspectiva dos trabalhadores das f*ast fashion* e por isso, é essencial trazer para o ambiente acadêmico, nas mais diversas áreas, o debate sobre a moda e, principalmente, sobre suas implicações negativas, para que possamos iniciar uma caminhada coesa na direção de solucionar ou, ao menos, amenizar esse cenário desolado, para construir uma moda mais consciente, ética e responsável com as pessoas e o meio ambiente.

---

[8]https://revistagalileu.globo.com/Revista/noticia/2016/06/escravos-da-moda-os-bastidores-nada-bonitos-da-industria-fashion.html
[9] https://www.bbc.com/portuguese/media-58911546
[10]https://exame.com/pop/lixao-da-moda-40-toneladas-de-roupas-se-acumulam-no-deserto-do-atacama/
[11] https://www.ecycle.com.br/calca-jeans-impactos-ambientais/
[12]https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/polemicas-de-karl-lagerfeld-homenageado-do-met-gala.phtml

Na segunda metade da década de 1960, o advento da minissaia revira novamente as convenções sociais ligadas à moda, coloca a silhueta feminina em uma linha tênue entre imoralidade e liberdade e, pela primeira vez, altera a modelo para qual a moda é pensada, que não é mais a mulher adulta; na fase dos trinta anos; e, sim, a garota entre quinze a vinte anos, com botas de salto curto, meias soquetes e uniformes escolares. Esse foi o momento da ascensão dos valores juvenis, não mais a mulher, agora é a garota se vê consagrada pela moda (Lipovetsky, 2009). O visual colegial, *teenager* e a exaltação da juventude não saem da moda desse ponto em diante. A modelo inglesa *Leslie Hornby*, conhecida como *Twiggy* (figura 8), descoberta aos 17 anos, torna-se um símbolo dessa nova moda não só em seu país, mas para todo o mundo e fica conhecida como fundadora do conceito de *Top Model*. Muito além de suas maquiagens, penteados ou do que vestia, é seu corpo que passa a ser o ideal de moda a ser copiado: ultra magro, alongado, delicado e infantilizado. Ainda na contemporaneidade, há pessoas que seguem a chamada *Twiggymania* (Martins, 2006), colecionando pôsteres, revistas, acessórios e objetos que tenham o rosto da modelo estampado.

Figura 8- Twiggy



Fonte: Foto de Leslie Hornby – *Twiggy.* Disponível em: https://www.lofficielusa.com/fashion/twiggy-model-60s-icon-fun-facts. Acesso em 17/07/2022.

Ainda no Reino Unido, em meados da década de 1970, num momento de conservadorismo no poder e grande recessão econômica, surge o movimento *punk*, que traz uma revolução de valor inestimável para a moda. A juventude pobre, filha da classe operária, via-se sem perspectiva para o futuro e vivia revoltada e furiosa em meio às greves, ao desemprego e ao conservadorismo. Esses elementos fizeram a mistura perfeita para criar um movimento que atacava a tradição, a qual é a base da sociedade inglesa, uma das poucas no mundo em que a monarquia seguia forte e

influente no governo; o que se mantêm, visto que a monarquia do Reino Unido é, sem dúvida, a mais influente e conhecida, tanto na década de 1970 quanto no momento, mesmo que não seja a mais rica[13]. O movimento *punk* nasceu também como uma espécie de resposta ao movimento *hippie*; que fracassou em sua proposta de revolucionar as tradições; era contrastante e escandaloso para a sociedade inglesa, com os bandos de jovens com cabelos coloridos fora do padrão (figura 9), *piercings*, tatuagens aparentes, que saíam às ruas de roupas velhas repintadas, rasgadas, modificadas por eles próprios numa tentativa de demonstrar seu desprezo pelo consumismo e porque não dizer, à própria moda.

Figura 9 - Punk

Fonte: Jovens *punks.* Disponível em: https://www.caferoyalbooks.com/england/janette-beckman-raw-punk-streets-uk-19791982. Acesso em: 04/06/2023.

É também compreendido como uma subcultura, um grupo de indivíduos com interesses, estilo de vida e comportamentos particulares que diferem das normas predominantes na sociedade e que escolhem lidar com a experiência social a sua própria maneira (Guerra e Quintela 2018). No *punk* não havia regra e nem intenção de criar algo, a máxima era a liberdade de não ter nenhuma regra e assim os jovens criaram um estilo de vida e uma cultura própria, que tinha no vestir um elemento de muita visibilidade, que era usado para transmitir essa ideologia de resistir e transgredir, desse movimento que era contestador nas dimensões artísticas, econômicas e sociais (Guerra, 2019). Entretanto, como pontua Guerra, o simples ato de vestir algo não é por si só um sinônimo do estilo, do *punk*.

> É preciso que exista um processo de estilização – quer isto dizer, que haja uma organização consciente de objetos, um reposicionamento e recontextualização, que os retira do seu contexto original e possibilita, desta forma, novas leituras e resistências. (Guerra, p, 80, 2019.)

[13] https://valorinveste.globo.com/mercados/internacional-e-commodities/noticia/2022/09/09/veja-as-familias-reais-mais-ricas-do-mundo-e-a-britanica-nao-lidera.ghtml

O *punk* é o berço do movimento *D.I.Y – Do It Yourself* – faça você mesmo, em que a moda passa por uma série de alterações manuais e artesanais, num processo de atribuir mais significado e identidade, refazendo ou alterando essas peças de forma a passar o discurso daqueles que a vestem, no caso dos *punks*, essas alterações eram repletas de *patchs*, rasgos, alfinetes de segurança e, especialmente, grafismos, com palavras de ordem e símbolos. Cada indivíduo tinha o poder de criar uma moda autêntica com o que vestia, seus acessórios e tudo mais, evidenciando essa filosofia de liberdade e autonomia em que cada um era capaz de produzir sem depender das grandes corporações e com isso, revolucionou a moda, ao passo que o interessante não era estar vestido de Alta Costura, mas sim, estar vestindo algo que fosse totalmente único e condizente com o seu próprio estilo pessoal. No entanto, o que nasceu como posicionamento político, logo passa a ser mais sentimental e estilístico e o *punk* se transforma numa espécie de uniforme para o "jovem rebelde" do mundo todo e, ironicamente, chega até as passarelas da Alta Costura, em que foi possível ver, sendo desfilados em passarelas por modelos anoréxicas – uma herança de *Twiggy* – as roupas rasgadas, alfinetes, rebites e taxas, indo contra a ideologia inicial do movimento.

O corpo da mulher sempre jovem e magra, que já sabemos de onde vem, segue continuamente na moda, mas na década de 1980 passa por uma repaginada: ganha uma camada de músculos, bronzeado e porte atlético. Existe um corpo bem marcado para as mulheres e homens, sem androginia, e o uso das roupas de ginástica se populariza muito para atender a esse ideal de ser ou parecer saudável e engajado com o cuidado do corpo. No entanto, é na década de 1990 que a moda visita um lugar nunca antes visitado e se cobre pela primeira vez, propositalmente, com um manto de feiura, decadência e grotesco. Nunca houve tanto enlace entre belo e feio na moda e o público/consumidor; até mesmo o mais leigo; nunca se sentiu tão assombrado perante esses trabalhos que fugiam do padrão da moda, que era o de querer ser "aquela mulher" e "vestir o que ela veste". A moda vinha se nutrindo desses novos ideais ao longo de sua história e agora está vestida de antimoda. Para Holzmeister (2014), a moda nesse momento foge do lugar comum, da beleza e do luxo deslumbrante e passa a uma realidade muito específica, a das grandes cidades e seus marginalizados que vivem na tentativa de compreender os avanços do mundo. Nessas margens quase não havia a aparente alegria causada pelo consumo, poucas são as

pessoas que puderam cultuar o exercício físico, a alimentação orgânica, o lazer e todo esse bem-estar cultuado na década anterior, e para essas pessoas o que sobra é

> [...] a frustração, o mal-estar e a pressão de não encontrar-se inserido nessa bolha de felicidade. Há uma espécie de decepção generalizada, começando por não se conseguir adquirir todos os bens desejados indo até às limitações impostas pela violência urbana. Falta tempo para o lazer ou para a família, vive-se a ansiedade pela conquista e manutenção do peso ideal após o regime ou a lipoaspiração, a insatisfação pelos medíocres serviços prestados pelo setor terciário, a desilusão com os rumos profissionais, o medo das descobertas científicas e tecnológicas, as agruras advindas do estresse (Holzmeister, 2014, p.26).

Para esses indivíduos distantes da chamada bolha da felicidade, sobram poucas opções para satisfazer o desejo de consumo dos bens massificados pela mídia e, invariavelmente, alguns desses recorrem à criminalidade como forma de obter esses artigos. Aliado a isso, o consumo de drogas costuma caminhar paralelamente à delinquência desses indivíduos, que são agentes de poluição desse ambiente da felicidade do consumo e, por isso, vão sendo cerceados e ficam confinados a determinados locais das cidades, longe dos olhares dos “cidadãos”. As margens se tornam abrigos para esses sujeitos que não condizem com a realidade que se quer mostrar, fica reunida a violência, criminalidade, consumo de drogas, prostituição, pobreza, toda a ruína da integridade humana. Nesse cenário, os sujeitos vivem rondados pela morte, mas que já não estão apavorados. Esse contraste entre luxo e miséria foi o grande combustível para a moda da década de 1990 e nesse jogo, a escolha foi pelo lado mais feio: a infelicidade, a miséria, a fraqueza. Para Holzmeister (2014), nesse momento, a moda oferece a glamourização dos medos mais íntimos, traz a degradação como forma de satisfação e choca por mostrar esse confronto que a sociedade se recusa a ver e lidar e, como já observamos nos tópicos anteriores, a moda é uma forma de linguagem muito útil para transmitir mensagens ao outro, a roupa está muito próxima ao corpo, é um elemento consumido por todos, caminha pelas ruas, está na televisão, nas fotos, reveste o indivíduo por inteiro na mensagem que tenciona passar.

Como muito do que acontece na e com a moda, não há uma percepção tão clara desses jogos e dessa dualidade e passa a uma compreensão de que a moda é a regra soberana e correta, que não pode ser confrontada e que nunca está errada, o que a moda vende é comprado em todos os sentidos, e com esse “farrapo humano”

(Holzmeister, 2014), não é diferente. O corpo passa de magro à cadavérico, os modelos passam uma energia caótica e odiosa ao desfilar, propositalmente desprezam a roupa de luxo que vestem, há uma adoração aos corpos dos jovens usuários de drogas e chegamos ao termo *Heroin Chic*, emprestado da música *Heroin* da banda *The Velvet Underground e Nico*, que dá a entender que o vício em heroína tem seu charme. Esse ainda é o cenário da moda, o corpo magro se encontra com o *punk* e muitas outras subculturas, fazendo uma apropriação de tudo que elas têm a oferecer de crítica e resistência e se alia à essa espécie de estética dos indesejados e moribundos da sociedade, e nesse cenário de escárnio, de roubar elementos que criticam a moda e os levar direto para o coração da Alta Costura, de endeusar modelos "sempre apáticas e deprimidas, com lingeries baratas [...] caídas em sofás velhos, encostadas em paredes descascadas" (Holzmeister, 2014, p.34) é que chegamos ao ponto de insurgência do estilista e artista da moda, Alexander McQueen, que é o nosso foco de investigação.

Figura 10 - Papa Francisco de *Puffer*

Fonte: Pablo Xavier. Disponível em: https://www.uol.com.br/nossa/noticias/redacao/2023/03/29/o-papa-e-puffer-a-jaqueta-era-fake-mas-tendencia-acolchoada-e-real.htm. Acesso em: 28/08/2024

Foi necessária a construção dessa linha do tempo peculiar da história da moda, privilegiando períodos em que ela esteve presente como protagonista em situações políticas, lutas, disputas de poder cultural e momentos tenebrosos da história da civilização, pois são esses momentos que construíram e ainda constroem, o que é a moda. É em decorrência desses eventos que temos uma série de cânones e conseguimos compreender de onde vem o que presenciamos hoje nas

passarelas e nas ruas, em relação à moda. Não foi de um dia para o outro que o padrão se tornou jovem, magro, adoecido ou com cara de quem não come há muitos dias. Tudo isso aconteceu e segue nesse caminhar, que vai desde os primeiros ornamentos “sem função” que alguém decidiu adicionar às peles que envolviam o corpo, até a moda digital inserida no *metaverso* e aquelas que são criadas inteiramente por inteligência artificial (figura 10). Sem essa evolução, a compreensão da forma como surge a obra de Alexander McQueen, nosso objeto de estudo, seria muito mais complexa, pois ele apareceria avulso e descolado da história da moda como um todo.

1.2– McQueen: do Romantismo à provocação

McQueen se dizia artista, que apenas escolheu canalizar suas criações por meio da moda (Bolton, 2011) e foi o criador de um projeto estético coeso e refinado, dotado de modelagem e costura bem executadas e apoiado numa mitologia que entrelaça contos de fada, acontecimentos do contemporâneo e do terror, com suas histórias pessoais, interesses de infância, questões familiares e muito jogo de significados, ironias e alegorias, tanto com o público, quanto com a mídia e com o estado da arte da moda em si. Escolheu forçar o limite sempre um pouco mais, quando parecia que alguma temática era intratável ou agressiva demais, ele cruzava esse limite das mais diversas maneiras, como por exemplo, em sua coleção outono/inverno de 1995, intitulada *Highland Rape* (figura 11). O título, juntamente, com a aparência das modelos na passarela de roupas rasgadas e maquiagem que simulava hematomas pelo corpo, geraram um grande desconforto e fez com que vários críticos rotulassem o desfile, a coleção e o autor como misógino. No entanto, McQueen contestou essa caracterização oferecendo sua narrativa para chegar a esse resultado, afirmando que o título *Highland Rape* tratava das agressões históricas da Inglaterra à sua terra ancestral, a Escócia e derivava também das agressões que ele e sua irmã sofreram nas mãos de seu ex-marido. Outros estudiosos da moda, por sua vez, têm descartado a ideia de misoginia e apontado essa leitura como uma falha em entender completamente sua obra e seu projeto estético.

Figura 11 - Highland Rape

Fonte: Gleason, 2019, p.33.

Ao explorar essa e outras coleções de McQueen, é necessário considerar as intenções do autor e fazer uma análise cuidadosa das peças de roupa e dos desfiles apresentados em cada uma dessas narrativas, o que faremos é tentar encontrar um ponto intermediário para analisar sua obra, reconhecendo que a ideia de que sua obra é muito complexa e autêntica para ser criticada com base em uma leitura rápida e desatenta, mas também precisamos estar sensíveis às questões que podem ser problemáticas em relação à raça e ao gênero, por exemplo. É preciso adotar uma avaliação ponderada para assim apreciar as significativas contribuições para os rumos da moda, ao mesmo tempo reconhecer as limitações que possam acometer certos aspectos da obra.

Figura 12 - Lee Alexander McQueen

Fonte: Lee Alexander McQueen. Disponível em: https://www.refinery29.com/en-us/gods-and-kings. Acesso em 13/10/2023.

Lee Alexander McQueen foi chamado de muitas coisas, incluindo gênio, misógino, um touro em uma loja de porcelana, o principal estilista britânico de sua geração, anjo e diabo, *éléphant terrible,* elefante terrível – uma alusão a seu peso – o *Bad Boy* da Moda Britânica, grosseiro, romântico, provocador, boca suja, talentoso, influente, o Rei do Choque, inovador, um mimado, um jogador de mídia e o *Damien Hirst* da moda. Ele mesmo se chamou de “uma grande bicha gorda” e disse aos jornalistas que é tão tímido quanto modesto (Gleason, 2012, p.7).

Lee Alexander McQueen (figura 12) foi um estilista/artista nascido em Londres no ano de 1969, caçula de 6 filhos do taxista Ronald McQueen e da professora Joyce McQueen. Costumava ser descrito como um *enfant terrible*[14], e construiu uma obra povoada de desfiles e peças provocativas, cheias de agressividade visual, sarcasmo e ironia, que colocaram o estilista em um novo lugar da moda,

[14] É um termo francês para designar uma criança que é famosa por dizer coisas embaraçosas aos adultos, em especial, aos pais.

mais próximo das artes e um tanto desvinculado dos aspectos mais comerciais dessa indústria. McQueen nasce um bebê pequeno e abaixo do peso, o que gera preocupação por parte da mãe, no seio de uma família pobre e conturbada na qual seu nascimento não apazígua o ambiente tenso que já contava com outras cinco crianças e um relacionamento pouco tranquilo entre ao pais. Ainda em 1969, seu pai tem um colapso mental devido à exaustão no trabalho passando os próximos dois anos na instituição *Cane Hill Hospital* para doenças mentais. Não é possível afirmar quais foram os efeitos exatos desse colapso paterno na vida de McQueen, que cresce fascinado pela ideia dos manicômios e sanatórios, em especial, *Cane Hill*, com sua arquitetura Vitoriana e seu complexo de túneis subterrâneos. É possível que ele tenha associado seu nascimento e existência a loucura e tenha carregado alguma culpa inconsciente pelo episódio e, na tentativa de confortar tanto o filho quanto a si mesma, a mãe demonstrava níveis aumentados de amor por ele, como resultado, ao longo da vida, o estilista cresce com um intenso vínculo com sua mãe, uma admiração mútua (Wilson,2015).

Joyce McQueen era apaixonada por genealogia, em suas horas vagas se dedicava a descobrir a história e os antepassados da família, um interesse que Alexander dividiu com a mãe, que passava longas horas em bibliotecas e arquivos, o que fez dele um grande interessado por história, em especial a narrativa trágica que envolve sua família há muitas gerações. A primeira menção aos McQueen encontrada por Joyce data do século XIV, na Ilha de Skye, na Escócia, durante o reinado de John MacLeod, que preferiu matar as próprias filhas ao permitir o casamento com dois dos McQueen’s, que também foram assassinados por ele posteriormente. A próxima menção encontrada data do ano de 1742 com Duncan McQueen, que é enforcado após se declarar culpado por um assassinato e a história segue com constantes tragédias envolvendo o nome da família, como a morte de Clara McQueen em 1880, afogada na banheira e Sarah McQueen em 1841, terrivelmente queimada, ambas na infância. Joyce nunca chegou a um veredito de quais dessas pessoas são parte da arvore genealógica da família, as informações são bastante desencontradas, todavia, quanto mais Alexander ouvia sobre seus possíveis ancestrais, mais ele se identifica com a história, construindo figuras heroicas que emergem da pobreza e da violência como corajosos excluídos que lutavam contra o sistema (Wilson, 2015). O nome da família aparece em muitos outros casos de violência doméstica, pobreza, “condições

de vida intoleráveis, em que uma família inteira teria que viver em apenas um quarto, ou talvez dois se tivessem sorte" (Wilson, 2015, p.26) e com isso, McQueen foi construindo uma mitologia de sua própria família que se entrelaçava a momentos históricos da Escócia – como a Rebelião Jacobita[15]; a Batalha de Culloden[16]; um homônimo que viveu no auge dos ataques de Jack o Estripador – com ancestrais germânicos, franceses, nórdicos (Watt, 2012), ao mesmo tempo em que determinava um lugar para si, que enquanto mais um McQueen, devia estar inserido nesse ciclo de violência, morte, tragédia, fatalidade e também glória e redenção.

McQueen cresceu se sentindo excluído no ambiente escolar, no qual preferia desenhar a prestar atenção nos conteúdos da aula (Gleason, 2012) e também entre os irmãos, que cresceram fazendo trabalhos braçais para ajudar a pagar as contas da casa. Para os irmãos e o pai, como nasceram na classe trabalhadora, qualquer aspiração acima disso não só levaria à infelicidade pessoal, mas também seria uma traição com suas origens, qualquer forma de criatividade era malvista e considerada uma total perda de tempo; sonhar era bom, mas não colocaria comida na mesa. Mas ele era um jovem excêntrico e criativo, apaixonado por pássaros, estava sempre pelos telhados em busca de espécies raras ou de comportamento incomuns nos pássaros já conhecidos. Era excelente nadador, com interesse em nado sincronizado, além de um voraz leitor – de livros e imagens – desenhista e profundo conhecedor da história da moda, além de um crescente fascínio pelo macabro e pelo mórbido (Watt, 2012). A vida familiar de McQueen é parte de sua narrativa, é possivelmente o elemento mais abundante para as narrativas criadas em seu universo artístico e, ao longo dos anos, McQueen falou aos amigos próximos, sobre as situações de abuso sexual sofrido por parte do marido de uma de suas irmãs, o que transforma completamente sua forma de compreender e lidar com o mundo:

> "Lee me disse que havia sido abusado sexualmente e que isso o afetou enormemente", lembra Rebecca Barton, que era amiga íntima de Lee quando estava em St. Martins. Uma vez, quando estávamos no meu apartamento em Green Lanes, ele desabou e disse que havia sido abusado", disse Andrew Groves. Ele acredita que o abuso sexual contribuiu para a inquietante "sensação de que alguém iria ferrá-lo" de McQueen e uma incapacidade de confiar nas pessoas próximas a ele. Certa vez, quando Lee estava se sentindo particularmente dominado por uma sensação de escuridão, ele teve 'uma verdadeira conversa franca' com seu namorado Richard Brett 'sobre por que ele foi para o lugar escuro' e ele também contou sobre o abuso sexual, mas

[15] Uma série de levantes ocorridos no Reino Unido, que buscava reconduzir o Rei James II da Inglaterra ao trono.
[16] Batalha no ano de 1746 que suprime de vez a causa Jacobita.

> novamente manteve os detalhes exatos para si mesmo. “Mas tive a impressão de que algumas coisas horríveis aconteceram com ele quando era menino”, disse Richard. Lee também confidenciou a Isabella Blow e seu marido, Detmar. “Ele ficou magoado e com raiva e disse que isso havia roubado sua inocência”, disse Detmar. "Achei que trouxe uma escuridão para sua alma." O amigo de Lee, BillyBoy, que ele conheceu em 1989, acredita que o abuso sexual moldou McQueen para o resto de sua vida. "Tive a impressão de que ele suportou isso por muito tempo", disse ele. “Ele não estava bem ajustado, estava com raiva e nunca teve um relacionamento que durasse muito tempo. Alguns dos homens que ele tinha eram barra pesada. Eu não confiava neles; eram como ladrões. Eu não os queria perto de mim porque eles estavam se aproveitando das situações. Um de seus ex-namorados era um ex-garoto de programa. Mas ele foi atraído por isso. Ele era masoquista, inseguro e infeliz, tinha uma autoestima muito baixa, o que é estranho porque ele tinha um grande talento e as pessoas diziam isso o tempo todo. (Wilson, p.32-33, 2015)

A obra de McQueen reflete muitos aspectos de sua vida e cada camada de acontecimentos está entremeada do que ele apresentará nos anos seguintes, de forma que cada modelo machucada ou ensanguentada que que cruze sua passarela, desfila a habilidade de Alexander de incorporar suas experiências dolorosas e transformar o negativo em positivo, gerando o que ele definia como um “resultado intoxicante, um híbrido mutante, produto de uma estranha metamorfose” (Wilson, p.35, 2015). Aos 16 anos, McQueen abandona a escola e inicia seu caminho de profissionalização com a moda já em 1986, quando, aos 17 anos e sem experiência nenhuma, é aceito como aprendiz de costura na *Anderson & Sheppard*, alfaiataria centenária e tradicional, localizada em *Savile Row*[17] e criadora do *English drape*, uma referência clássica na moda masculina; que vestia em especial os membros da nobreza. Aqui sua estética já começa a se desenvolver, sua habilidade com o giz e a tesoura é quase natural e permite que ele domine rapidamente os cortes mais clássicos da alfaiataria masculina, em seguida passa a pesquisar e trabalhar com reconstruções de modelos de época, influências que permanecerão em seu trabalho de maneira bastante consistente. Mesmo trabalhando em um lugar bastante tradicional e formal, McQueen tinha rompantes de sua natureza transgressora e seus colegas de ateliê diziam que ele se divertia escrevendo obscenidades nos forros dos paletós destinados ao Príncipe Charles, entretanto, anos depois, quando esses paletós foram recolhidos, não havia nenhum indício de alteração. Mesmo a história não se confirmando, é parte do imaginário e da estética cheia de dualidades e ironias construída por ele, e por destino, em 2001, o Príncipe retribuiu a patifaria de McQueen

[17] Rua de Londres que abriga alguns dos mais famosos alfaiates e casas de moda masculina do mundo, remonta ao século XVIII e tem grande enfoque na alfaiataria artesanal.

– fictícia ou não – com um gesto mais elegante: entregou, em mãos, o terceiro prêmio de Designer Britânico do Ano (Knox, 2010).

Ainda na *Savile Row* trabalhou em mais uma alfaiataria antes de partir para a *Angels and Bermans*, um ateliê de grande porte especializado em roupas para teatro, óperas e demais seguimentos que apreciem uma abordagem extravagante no vestir, como artistas da música, do cinema e da mídia como um todo. Seu trabalho no ateliê exerce muita influência em seu estilo, pois o que McQueen criava em seus próprios projetos passa a ser maior, mais dramático e exuberante, e seus contatos desse período fazem com que suas criações cheguem a pessoas como Björk e David Bowie, que usam suas criações em capas de seus respectivos álbuns (Knox, 2010). Aos vinte anos, ele deixa o ateliê e trabalha por um tempo para o *designer* Koji Tatsuno e, posteriormente, viaja para Milão, onde passa a atuar como modelista[18] para o estilista Romeo Gigli. O trabalho serve para acumular experiência, em especial, na parte estrutural das roupas, no entanto, dura pouco mais de dois anos e McQueen retorna a Londres e encontra uma vaga como professor de modelismo na *Central Saint Martins College of Art and Design,* na qual os diretores lhe fazem a seguinte proposta, que foi prontamente aceita: não haveria pagamento por seu trabalho enquanto professor, ao invés disso, ele receberia uma vaga no programa *MA Fashion Course*, o programa de moda da instituição, com enfoque no vestuário feminino. A instituição selecionava os alunos mais promissores para apresentar suas coleções de conclusão de curso na Semana de Moda de Londres, no qual além do público rotineiro de familiares e amigos, haveria também a mídia especializada (Gleason,2012). Com isso, ao final de dezesseis meses de trabalho, muitas horas de ateliê pesquisando, desenhando, cortando, costurando, passando e criando uma estratégia de marketing, nasce a primeira coleção de Alexander McQueen: *Jack the Ripper Stalks His Victims*, inspirada pelo fascínio do estilista pela figura e pela atmosfera de terror que envolve Jack, o estripador, assassino de muitas prostitutas em Londres por volta de 1880 e que parte de sua mitologia familiar, de que um de seus antepassados viveu próximo ao local dos ataques e pode ter convivido diretamente com o assassino nunca identificado. A coleção foi polêmica, como as dezenas que se seguiram depois, e

[18] O modelista tem um trabalho crucial na costura e na moda, pois é ele quem cria os moldes de cada peça feita pelo estilista e esses são usados como guia para cortar o tecido das próximas peças a serem feitas, em conformidade com a primeira.

mesmo assim foi comprada inteira pela jornalista e antiga diretora da revista *Vogue*, Isabela Blow.

Em outubro de 1996, McQueen é escalado como estilista chefe de uma das maiores *Maisons* da Alta Costura, a *Givenchy*, com isso, divide-se entre Londres – onde cuida de sua produção – e Paris, onde chefia a Maison, tendo assim uma perspectiva bastante rica da moda mundial, transitando entre duas capitais com valores e ideários completamente distintos entre si, o que colabora com sua mente provocativa uma vez que suas coleções perturbaram e pisaram nos calos da moda de ambas as cidades. Em 2001, o Grupo *Gucci*[19] compra 51% das ações da marca Alexander McQueen e o mantém como estilista chefe e diretor criativo, em poucos meses ele deixa a *Givenchy* e começa um processo de expansão de sua marca, que agora é parte de uma grande companhia, produzindo roupa masculina, acessórios, perfumaria e óculos.

> A empresa abriu lojas conceito em Nova Iorque, Milão, Los Angeles e Las Vegas. McQueen, um dos estilistas mais aclamados de sua época, havia se tornado a força motriz de uma marca de luxo internacional, com um bom salário, uma crescente coleção de arte e amigos proeminentes. (Gleason, p.12, 2012).

E então, tão abruptamente quanto começou, o homem Lee Alexander McQueen chega ao fim e, ao que tudo indica, o falecimento de sua mãe em, 2 de fevereiro de 2010, foi o gatilho para que ele tirasse a própria vida apenas 9 dias depois, aos 40 anos de idade. Morreu como um homem rico e preparado, com uma fortuna de mais de 10 milhões de libras, deixando em testamento suas doações para a causa animal, para seus sobrinhos, seu afilhado e encaminhando cada um de seus amados cães – Minter, Juice e Callum – para viver com um amigo ou familiar que mais tinha afinidade (Wilson, 2015). A marca Alexander McQueen ainda existe, é totalmente propriedade do grupo *Kering*, que a comprou do grupo *Gucci* e teve como estilista chefe e diretora criativa a designer Sarah Burton, que trabalhava com McQueen desde os anos 2000 e esteve no comando desde seu falecimento até setembro de 2023, sendo substituída pelo estilista Seàn McGirr. Sarah é bastante detalhista e manteve coleções relevantes e coesas, contudo, após o falecimento de McQueen, o grupo comprador da marca decidiu por um reposicionamento de mercado, tomando um afastamento total do projeto estético criado e mantido por ele em vida, fazendo uma espécie de expurgo

---

[19] O Grupo Gucci foi comprado posteriormente pelo grupo Kering, https://blog.etiquetaunica.com.br/a-relacao-do-grupo-kering-com-a-sustentabilidade/

de todas as referências obscuras, mórbidas, controversas e transgressoras que costumavam ser usadas.

Esse projeto estético será segmentado, exposto e analisado por nós em muitos momentos desse texto e sempre apresentará certos pormenores da vida de McQueen, pois ele está diluído enquanto artista e indivíduo ao longo de suas 36 coleções de moda de luxo; somando às de sua própria marca e as da grife *Givenchy*; que vão desde seu trabalho de conclusão de curso, a já citada *Jack the Ripper Stalks His Victims*, até *Plato's Atlantis e Posthumous Collection*, sua última coleção lançada em vida e sua única coleção *Post-mortem*, respectivamente, antes da marca iniciar o processo gradual de limpeza e esquecimento do projeto de McQueen impresso em sua marca por meio de suas referências muito pessoais. Nas próximas páginas, passaremos, brevemente, por cada uma das coleções executadas por ele, independente da grife e, nessa investigação, serão levados em conta a temática, os tecidos utilizados, as referências, as silhuetas mais comuns e uma apreensão pessoal de como cada uma delas se encaixa no todo de seu projeto estético. É importante que tenhamos certos critérios como elencar os tecidos e as silhuetas, por exemplo, pois isso nos mostra as repetições, as constâncias e como alguns elementos são parte da composição e vão sempre aparecer em suas criações.

---Jack the Ripper Stalks His Victims---

A coleção *Jack the Ripper Stalks His Victims,* de 1992, marca a estreia de Alexander McQueen no mundo da moda, apresentando um desfile que mergulha nas sombras da Londres vitoriana. Inspirada pela infame figura histórica de Jack, o Estripador, ele utilizou uma paleta de cores sombria, predominantemente, preta e vermelha, retratando o mistério e a violência instaurados no período dos ataques. Os tecidos eram variados, incluindo sedas, veludos e rendas, frequentemente, rasgados ou desgastados, simbolizando a decadência urbana, a qual acompanhará o estilista em muitas outras coleções. As silhuetas, ao mesmo tempo, estruturadas e desestruturadas, remetiam às figuras femininas da época, mas com um toque de modernidade e subversão, com *corsets* apertados, saias volumosas e detalhes de alfaiataria ricamente construídos. Bordados sangrentos e apliques metálicos em formas de lâminas conferiam um ar de ameaça e perigo às peças. A coleção é um anúncio do estilo característico de McQueen, combinando o domínio técnico com as narrativas provocativas e desafiadoras, que desde o início buscavam questionar e confrontar os padrões de moda estabelecidos na sociedade.

Figura 13 – Jack the Ripper Stalks His Victims

Fonte: Wilson, 2015, p. 381.

---Taxi Driver---

A coleção *Taxi Driver*, outono/inverno, de 1993, é uma homenagem entusiasmada de um McQueen bastante jovem ao filme de Martin Scorsese e à sua atmosfera urbana e inquietante. Usando materiais como couro, vinil e lã, ele nos trouxe uma paleta de cores escuras, com predominância do preto, vermelho e cinza, que refletem a dureza e a violência das ruas das metrópoles contemporâneas. As silhuetas eram rígidas e angulares, com jaquetas estruturadas, calças justas e detalhes de alfaiataria, quase sempre presentes em sua obra, que lembravam uniformes. Elementos como zíperes expostos, cintos largos e apliques metálicos acentuavam a sensação de perigo e rebeldia, trazendo também a estética *punk* do “faça você mesmo”, presente em muitos detalhes como alfinetes de segurança e rasgos, indicando a resistência e a subversão contra as normas sociais. Para essa coleção, McQueen não apenas reinterpretou um ícone do cinema e, sim, continuou sua construção como um estilista inovador e ousado, que era capaz de transpor uma linguagem para outra – o cinema em moda – de maneira impactante e visceral. Um detalhe de muita ironia é que não se tem registros fotográfico de *Taxi Driver* e nem as peças em acervo. Ao final do desfile, McQueen colocou todas as peças em sacos de lixo, e na impossibilidade de levar tudo consigo, colocou em frente ao prédio onde aconteceu o desfile, para buscar na manhã seguinte. No entanto, a coleta de lixo fez seu trabalho na madrugada e tudo que encontramos da coleção são algumas poucas réplicas e descrições dos que acompanharam o desfile.

.

---Niilism---

Figura 14 – Niilism

Fonte: Wilson,2015, p. 382.

Já *Niilismo*, primavera/verão, 1994, é um manifesto contra o otimismo superficial da sociedade e da moda contemporânea. McQueen mergulhou nas profundezas do desespero e da anarquia, usando uma paleta de cores que variava do preto profundo ao branco pálido, com toques acinzentados e marrons enferrujados. Ele escolheu tecidos de algodão cru, couro desgastado e rendas desfeitas para criar uma sensação palpável de abandono e destruição; as silhuetas eram austeras e assimétricas, contando com vestidos corroídos e calças desestruturadas que pareciam estar à beira do colapso. Detalhes como rasgos, desfiados e costuras aparentes reforçavam a ideia de fragilidade e impermanência da vestimenta, da moda em si. A coleção foi um grito de protesto contra a superficialidade, convidando todos a refletir sobre o vazio existencial e a busca por significado em um mundo caótico e imprevisível, buscando uma profunda reflexão sobre o papel da moda na sociedade.

---Banshee---

A coleção *Banshee*, outono/inverno, de 1994, é uma evocação poética e misteriosa dos espíritos femininos da mitologia celta, conhecidos por anunciar a morte com seus gritos penetrantes. Dominada por tons escuros e etéreos como preto, cinza e roxo, a paleta de cores reflete o oculto e a melancolia dessas lendas ancestrais.

Figura 15 – Banshee

Fonte: Gleason, 2012, p. 22.

McQueen escolheu tecidos como veludo, *chiffon* e tule para criar um efeito flutuante e fantasmagórico; as camadas e transparências dos materiais sugeriam a presença espectral das *banshees*, enquanto as silhuetas fluidas e dramáticas, com vestidos longos e esvoaçantes, saias volumosas e capas reminiscentes de mantos de luto, capturavam o movimento e a graça etérea desses espíritos. Detalhes como plumas, bordados intrincados e apliques de renda adicionavam uma sensação de delicadeza e luxo, contrastando com o tema sombrio da coleção. Cada peça parecia contar uma história, equilibrando a tradição com a modernidade de forma magistral. Com a coleção, ele demonstrou sua habilidade única de combinar tradição e inovação, capturando a essência de um mito enquanto criava uma visão contemporânea e deslumbrante, transformando a passarela em um teatro de fantasmas e beleza sombria de uma maneira que só ele poderia fazer.

---The Birds---

Figura 16 – The Birds

Fonte: Gleason, 2012, p. 26.

Inspirada pelo clássico filme de Alfred Hitchcock, *The Birds* primavera/verão 1995, transportou a tensão e o terror do cinema para a passarela de forma primorosa. A paleta de cores, composta por tons como preto, branco e verde-oliva, relembrava o ensombrado e o ambiente natural do filme, criando uma atmosfera de suspense e mistério. McQueen utilizou tecidos de lã, couro e seda para transmitir uma sensação de rigidez e ao mesmo tempo de vulnerabilidade. As silhuetas eram estruturadas, com ombros marcados, cinturas ajustadas e saias volumosas que lembravam as formas dos pássaros. Detalhes como penas, apliques de plumas e bordados de aves em voo adicionavam uma rica dimensão textural e visual às peças, tornando cada criação única e intrigante. O desfile em si foi uma obra-prima teatral, as modelos exibiam expressões de medo e choque, imitando as vítimas dos ataques das aves no filme, o que intensificava a experiência para o público. A passarela se transformou em um palco de emoções intensas, desafiando os espectadores a confrontar suas próprias fobias e incertezas.

---Highland Rape---

A coleção *Highland Rape* outono/inverno 1995, é uma das mais controversas de McQueen, explorando a brutalidade da história escocesa e a opressão que as “Terras Altas” sofreram da Inglaterra. Com uma paleta de cores que variava entre os tons terrosos, verde musgo e tartan, ele fez uma declaração política e emocional através da moda. Os tecidos incluíam lã, tartan flanelado tradicional e seda rasgada, criando uma sensação de devastação e resistência. As silhuetas eram fragmentadas, com vestidos rasgados, saias desfiadas e jaquetas estruturadas que lembravam uniformes militares, mas que aparentavam estar faltando botões ou ajustes. Detalhes como bordados de flores selvagens, apliques de renda e acessórios de couro com fivelas adicionavam uma camada de delicadeza e brutalidade ao mesmo tempo. A apresentação foi chocante, com modelos parecendo feridas e vulneráveis, sugerindo imagens de violência e opressão. A coleção foi uma poderosa crítica às injustiças históricas e uma demonstração da habilidade de McQueen em usar a moda como uma ferramenta de provocação e reflexão. Com essa coleção, ele foi acusado de ser um “odiador das mulheres”, alcunha que fez com que ele propusesse cada vez mais figuras femininas sobreviventes e fortes perante situações perturbadoras.

Figura 17 – Highland Rape

Fonte: Gleason, 2012, p.30.

---The Hunger---

Inspirada pelo filme homônimo, *The Hunger*, primavera/verão, 1996, mergulhou profundamente nos temas de desejo, decadência e imortalidade. A paleta de cores era sombria e luxuosa, nas tonalidades de preto, vermelho profundo e dourado predominando, conferindo um ar de mistério e opulência às peças. Por se basear em um filme de vampiros, McQueen escolheu tecidos como veludo, seda e cetim, que adicionavam uma sensação de riqueza e sensualidade. As silhuetas eram elegantes e sedutoras, com vestidos justos, capas dramáticas e detalhes que transmitiam ares de sexualidade, violência e morte, destacando um espartilho de plástico translúcido com vermes reais encapsulados A apresentação da coleção foi um verdadeiro espetáculo em que as modelos fizeram gestos obscenos e mostraram os seios para a audiência; o próprio Alexander finalizou o desfile mostrando as nádegas para o público. *The Hunger* mostrou uma habilidade incomparável de McQueen, a de transformar elementos do horror em uma narrativa elegante de moda.

Figura 18 – The Hunger

Fonte: Gleason, 2012, p.34.

---Dante---

Figura 19 – Dante

Fonte: Gleason, 2012, p.40.

A coleção *Dante* outono/inverno, 1996, foi uma reflexão profunda sobre o inferno e a redenção, inspirada pela obra *A Divina Comédia* de Dante Alighieri. Os tecidos escolhidos incluíam veludo, couro, seda e brocados, criando uma sensação contrastante de luxo e decadência. Utilizando uma paleta de cores que variava entre o preto, vermelho, dourado e branco, ele explorou a dualidade entre o bem e o mal, o pecado e a salvação com maestria. As silhuetas eram grandiosas e teatrais, com vestidos volumosos, capas majestosas e detalhes estruturados que lembravam armaduras medievais. Detalhes como rendas, bordados intricados, apliques de cruzes e demais símbolos religiosos, acessórios como coroas e máscaras conferiam um ar de sacralidade e profanação às peças. A apresentação da coleção foi realizada na igreja anglicana *Christ Church*, em Spitalfields, Londres reforçando o tema e criando uma atmosfera bastante convincente para ambos os lados: sagrado e profano. Com *Dante,* o artista fez uma declaração poderosa sobre a condição humana em sua busca por fé e significado em um mundo marcado por dualidades e luta constante entre forças opostas. Com isso, conseguiu transformar conceitos complexos em peças que são tanto uma obra de arte quanto uma reflexão filosófica.

---La Poupee---

La Poupee primavera/verão, 1997, foi uma exploração ousada e perturbadora do conceito de identidade e desumanização da mulher, inspirando-se em bonecas e fetiches. A paleta de cores incluía diferentes tonalidades de pele/nudes, preto e vermelho, e criava uma sensação de desconforto, em especial por conta das silhuetas rígidas e constritivas, com *corsets* apertados e cinturas exageradas, além de detalhes que simulavam próteses e aparelhos ortopédicos. McQueen escolheu tecidos como látex, couro e seda, conferindo às peças um ar de sensualidade e estranheza. Elementos como fechos de zíper, apliques de metal e bordados de cicatrizes adicionaram uma dimensão ainda mais perturbadora às criações. A apresentação foi altamente teatral, com modelos exibindo movimentos mecânicos e expressões de despersonalização, como bonecas quebradas. *La Poupee* tocou nos pontos de controle, identidade e humanidade dos corpos da moda, em especial, o feminino que, por muitas vezes, transita entre o humano e o inumano.

Figura 20 – La Poupe

Fonte: Gleason, 2012, p.45.

---It's a Jungle Out There---

It's a Jungle Out There, outono/inverno, 1997, foi uma exploração intensa do caos e da brutalidade da vida urbana moderna, contrastando elementos da selva natural com essa construção imaginária da selva de concreto das cidades. Para isso, McQueen utilizou uma paleta de cores terrosas, com tons de verde, marrom, preto e dourado, construindo a sensação de um mundo selvagem e incontrolável. Os tecidos escolhidos, como couro, pele falsa, lã e seda, criavam texturas que remetiam tanto ao ambiente natural quanto ao urbano. As silhuetas eram agressivas e estruturadas, com jaquetas de estilo militar, saias volumosas e calças ajustadas, combinadas com detalhes de alfaiataria precisos. Detalhes como estampas de animais, bordados de folhas e vinhas, apliques metálicos em forma de garras e dentes adicionavam uma dimensão de ferocidade às peças. No desfile, as modelos moviam-se como predadoras e presas, criando uma atmosfera de tensão e urgência. Ele conseguiu misturar referências da natureza e da vida urbana, criando essa fusão de fantasia entre os dois mundos. No entanto, o feito mais memorável da coleção é a apresentação dessa narrativa de uma mulher feral, perigosa, que mesmo sendo presa em algumas situações, também surge como predadora na selva contemporânea.

Figura 21 – It's a Jungle Out There

Fonte: Gleason, 2012, p. 48.

---Untitled---

A coleção *Untitled,* primavera/verão, 1998, foi originalmente intitulada *Golden Shower* e ilustrou a provocação característica de McQueen, que escolheu tecidos que iam da seda delicada ao látex e vinil robustos, criando contraste entre suavidade e dureza. As silhuetas eram sofisticadas e provocativas, com muita transparência, vestidos justos, saias volumosas e detalhes estruturados que evidenciavam o corpo das modelos. A paleta de cores dava destaque para tons metálicos como dourado, prata e bronze, além do clássicos preto e branco. Novamente, ele escolheu elementos como fechos de zíper expostos, apliques metálicos e bordados que adicionavam mais uma camada de complexidade às peças. O desfile foi controverso e impactante, culminando com um final em que as modelos receberam uma chuva com água dourada, criando uma imagem decadente e igualmente poderosa. Essa cena final serviu como uma crítica incisiva à superficialidade e ao hedonismo da moda contemporânea, sublinhando a capacidade de McQueen de usar a moda como um meio de comentário social e provocação artística.

Figura 22 – Untitled

Fonte: Gleason, 2012, p.50.

---Joan---

Joan, outono/inverno, 1998, foi inteiramente guiada pela figura histórica de Joana d'Arc, santa católica queimada na fogueira em 1431. A coleção combinou novamente referências medievais com o contemporâneo e evidenciou, mais uma vez, a dualidade de McQueen e seu fascínio pela religião e a violência, na mesma medida. Ele utilizou uma paleta de cores que incluía tons de vermelho, preto, dourado e prata, para transmitir a intensidade e o drama da vida de Joana d'Arc, e os tecidos escolhidos foram, em geral, veludo, couro, seda e muitas peças em metal, que conferiam uma sensação de força e resistência. As silhuetas eram estruturadas e dramáticas, com vestidos volumosos, capas majestosas e detalhes que lembravam vestimentas eclesiásticas, além dos elementos muito comuns em seu trabalho como bordados intricados, apliques de cruzes e símbolos religiosos, além de coroas e máscaras, que adicionaram um ar de sacralidade e mistério às composições.

O desfile foi realizado em um cenário espaçoso e industrial: uma sala escura iluminada por lâmpadas de metal penduradas sobre a passarela com 30 metros e coberta de cinzas pretas na qual as modelos entravam através de um fundo preto iluminado por trás em vermelho, e o desfile se concluiu com a modelo Erin O'Connor girando em um círculo de chamas, vestindo um vestido vermelho de renda e miçangas que cobria seu rosto. Nessa coleção ele foi capaz de entrelaçar história e moda, criando peças que eram profundamente simbólicas de força, fé e resistência feminina, abordando novamente a mulher como revestida de grandeza e glória simbólicas. McQueen também explorou uma sensualidade sombria e agressiva, combinando lentes de contato vermelhas com transparências, fendas ousadas, decotes profundos e comprimentos míni. Joan oferece muito mais do que dor e violência; ela é, profundamente, contemporânea e subversiva, unindo técnica, narrativa e emoção em um arranjo que só sua mente criativa de poderia orquestrar.

Figura 23 – Joan

Fonte: Gleason, 2012, p. 54.

---No. 13---

Figura 24 – No. 13

Fonte: Gleason, 2012, p. 60.

A coleção *No. 13*, primavera/verão, 1999 é célebre por seu desfecho icônico, em que um vestido branco foi pintado ao vivo por robôs industriais no palco. McQueen, sempre desafiando convenções, utilizou uma paleta de cores que ia do branco puro ao preto, com toques vibrantes de amarelo e vermelho, explorando a interação fascinante entre o humano e a máquina. Os tecidos escolhidos, como seda, algodão e materiais tecnológicos, como plástico e acrílico pensados em exclusividade para a coleção, conferiram uma sensação de leveza e modernidade às peças. As silhuetas variavam entre os tradicionais vestidos fluidos e calças de cintura baixíssima, com detalhes estruturados em materiais tecnológicos que evidenciavam habilidade escultórica de McQueen. Os tecidos sintéticos, com seus vazados e os bordados abstratos, adicionaram uma camada de complexidade e inovação às criações e a apresentação foi espetacular, culminando com a intervenção de dois robôs industriais que, em uma performance ao vivo, pintaram um vestido, criando uma experiência inesquecível.

---The Overlook---

Inspirada pelo filme *O Iluminado* de Stanley Kubrick, a coleção *The Overlook* outono/inverno, 1999, mergulhou nos temas de isolamento, loucura e horror. Com uma paleta de cores sombria, que incluía preto, branco, vermelho e azul, McQueen trouxe a atmosfera gelada e claustrofóbica do hotel *Overlook*, com tecidos de lã, couro, veludo e seda, que contribuíam para uma sensação de rigidez e também de opulência. As silhuetas, por sua vez, eram dramáticas, apresentando casacos longos, vestidos ajustados e detalhes que faziam alusão aos uniformes dos empregados do hotel. Detalhes meticulosos, como estampas geométricas, bordados de labirintos e apliques metálicos, adicionavam uma camada de mistério e tensão às peças, assim como o desfile, com modelos se movendo de forma errática, exibindo expressões de medo e loucura, recriando as cenas icônicas do filme. Em *The Overlook,* McQueen, mais uma vez, demonstrou a habilidade em transpor o cinema para a moda e como transformar o terror psicológico em uma experiência estética poderosa, desafiando o público a confrontar suas próprias ansiedades e medos.

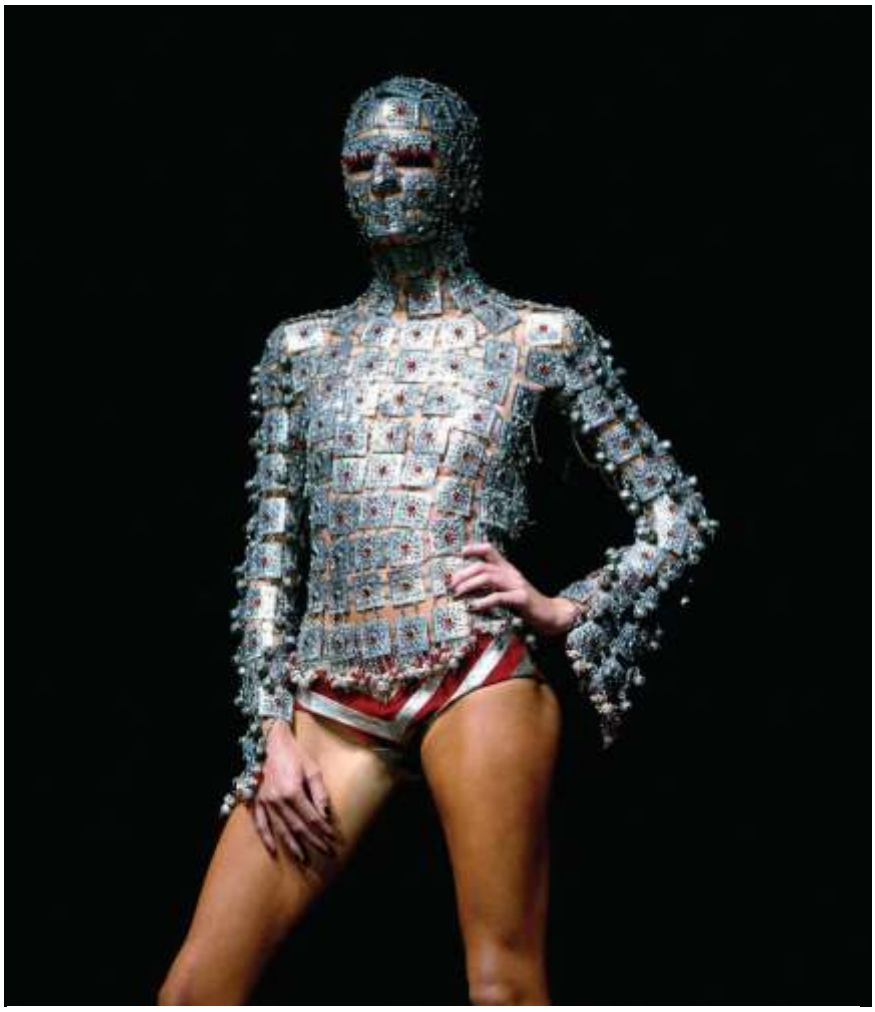
Figura 25 – The Overlook

Fonte: Gleason, 2012, p.66.

---Eye---

A coleção *Eye*, primavera/verão, 2000, foi inspirada pela cultura, estética e arte do Oriente Médio, explorando temas de exotismo, poder e mistério. Os tecidos escolhidos incluíam seda, brocado, *chiffon* e couro, conferindo uma textura luxuosa e complexa. Com cores ricas e vibrantes e tons de dourado, azul, vermelho e preto, McQueen criou uma sensação de majestade. As silhuetas variavam de capas majestosas, armaduras, peças estruturadas e vestidos que se assemelhavam às vestimentas tradicionais do Oriente Médio. A coleção contou com muitos bordados, apliques de joias e estampas de olhos, que adicionavam uma dimensão de mistério às peças. A apresentação foi realizada em um cenário que simulava um palácio oriental, com iluminação suave e música, criando uma atmosfera de sonho e fantasia. Em *Eye,* McQueen fez um jogo entre o que mostrar e o que esconder do corpo feminino e, não por acaso, usa o Oriente Médio como ambientação para essa provocação do que se deve ou não mostrar do corpo feminino. Mesmo se valendo do belo, não foi um espetáculo para celebrar a riqueza da diversidade cultural.

Figura 26 – Eye



Fonte: Gleason, 2012, p. 72.

---Eshu---

Figura 27 – Eshu

Fonte: Gleason, 2012, p. 74.

Eshu, outono/inverno, 2000, foi inspirada na divindade iorubá Exu, o mensageiro entre os orixás e os homens. Nela foi explorado os temas de misticismo fé, dualidade e transformação. Ele utilizou uma paleta de cores profunda e rica, com tons de vermelho, ouro e terra, e muitos elementos ligados à espiritualidade e à complexidade da mitologia africana. Os tecidos incluíam couro, seda, peles e ráfia, proporcionando uma textura rústica e opulenta simultaneamente. As silhuetas eram estruturadas e orgânicas, que lembravam as vestimentas do sagrado iorubá. Detalhes como apliques de contas, penas e adereços de cabeça elaborados adicionavam uma dimensão ritualística e cerimonial às peças. Para o desfile, modelos desfilando em um cenário que lembrava uma floresta, reforçando a conexão com a natureza e o espiritual. *Eshu* destacou um McQueen delicado e respeitoso com os elementos culturais e espirituais em uma narrativa de moda envolvente e poderosa, celebrando a riqueza e a diversidade das tradições africanas.

---Voss---

Voss, primavera/verão, 2001, é uma das coleções mais emblemáticas de McQueen, famosa por seu cenário de vidro espelhado e a atmosfera de hospício. A paleta de cores era predominantemente branca, vermelha e preta, refletindo a pureza, a violência e a loucura e os tecidos incluíam seda, *chiffon*, couro e plumas, criando uma sensação de delicadeza e brutalidade. As silhuetas eram muito variadas, com detalhes como plumas, plantas secas, animais taxidermizados, chapéus, apliques de vidro e bordados, que adicionavam uma dimensão de fragilidade, estranheza e perigo às peças. O desfile incluiu seus espectadores ao atrasar propositalmente e fazer com que a audiência ficasse se encarando por um bom tempo nas paredes de vidro, que refletiam. Após o início, do lado de dentro, modelos desfilando em uma caixa de vidro, criando uma sensação de claustrofobia e *voyeurismo*, transformando a passarela em uma experiência intensa e visualmente impactante, desafiando o público a confrontar suas próprias percepções de beleza e loucura.

Figura 28 – Voss

Fonte: Gleason, 2012, p.81.

---What a Merry-Go-Round---

A coleção *What a Merry-Go-Round, o*utono/inverno, 2001, explorou a temática do circo e do espetáculo, bem ao modo McQueen, utilizando uma paleta, predominantemente, preta, mas com usos pontuais de cores vibrantes e lúdicas, como vermelho, azul, amarelo e branco. Os tecidos escolhidos incluíam seda, tafetá, veludo e algodão, criando uma textura festiva e teatral ao *Freak Show* apresentado por ele. As silhuetas eram variadas, com saias rodadas e detalhes que sugeriam o vestuário de circo, como listras, bolinhas e apliques brilhantes. Bordados de estrelas, apliques de paetês e acessórios como chapéus de palhaço e máscaras adicionavam uma dimensão lúdica e fantasiosa às peças. O desfile foi um espetáculo de circo, com modelos desfilando em uma passarela macabra que lembrava um carrossel, criando uma atmosfera de inquietação e uma experiência perturbadora celebrando o lado obscuro e aterrorizante de um circo de horrores.

Figura 29 – What a Merry-Go-Round

Fonte: Gleason, 2012, p. 86.

---The Dance of Twisted Bull---

Inspirada pela cultura espanhola e as touradas, a coleção *The Dance of Twisted Bull,* primavera/verão, 2002, explorou temas de poder, paixão e morte. McQueen trouxe a intensidade e a beleza da arena em tonalidades de vermelho, preto, dourado e branco. Os tecidos escolhidos incluíam seda, tafetá, renda e couro, conferindo uma sensação de glória e força. As silhuetas eram estruturadas e elegantes, com vestidos ajustados, saias volumosas e detalhes que lembravam trajes de toureiro. Detalhes como bordados, apliques de ouro e acessórios como chapéus de toureiro e capas adicionavam uma dimensão de teatralidade e tradição às peças. O desfile foi visceral, com modelos desfilando numa arena de tourada, criando um ambiente de violência e brutalidade. *The Dance of Twisted Bull* nos mostrou, novamente, um McQueen capaz de transformar elementos culturais em uma narrativa de moda envolvente, intensa e crítica, expondo a crueldade e o derramamento de sangue inerentes à tradição espanhola.

Figura 30- The Dance of Twisted Bull

Fonte: Gleason, 2012, p. 92.

--- Supercalifragilisticexpialidocious---

A coleção *Supercalifragilisticexpialidocious,* outono/inverno, 2002, foi inspirada pelo mundo mágico e lúdico do filme *Mary Poppins*. McQueen criou uma sensação de fantasia carregada de seu olhar soturno, com silhuetas lúdicas e exageradas, parecidas com as do vestuário vitoriano e ao mundo dos sonhos. Os tecidos incluíam seda, veludo, tafetá, peles falsas e algodão, proporcionando uma textura rica e variada, em uma paleta de cores com muito marrom e tonalidades de cor em tons de azul, vermelho, branco e amarelo. Detalhes como bordados de guarda-chuvas, apliques de flores e acessórios como chapéus de época e bolsas de tapete adicionavam uma dimensão de encanto e magia às peças. O desfile aconteceu em um cenário que lembrava uma Londres vitoriana e onírica, criando uma atmosfera de nostalgia, como uma estória infantil. *Supercalifragilisticexpialidocious* evidenciou uma habilidade de McQueen de transformar referências culturais em uma experiência de moda mágica, transformando uma narrativa infantil em algo adulto, imbuído de realismo e um toque soturno, sem perder a fantasia e o encantamento.

Figura 31 – Supercalifragilisticexpialidocious

Fonte: Gleason, 2012, p. 96.

---Irere---

Irere, primavera/verão 2003, foi inspirada pela exploração e a aventura, utilizando uma paleta de cores que evocava a natureza, com tons de verde, azul, marrom e dourado. Os tecidos escolhidos incluíam seda, *chiffon*, couro e linho, criando uma sensação de leveza e rusticidade, com silhuetas fluidas e orgânicas, com vestidos esvoaçantes, saias volumosas e detalhes que lembravam a vestimenta de exploradores e nômades. Bordados de mapas, apliques de conchas e acessórios como chapéus de explorador e botas de couro adicionavam um aspecto de aventura e descoberta às peças. O desfile contou, com modelos desfilando em um cenário que lembrava uma selva tropical, criando um ambiente de mistério e excitação. *Irere* foi umas coleções mais comerciais de McQueen, com técnica impecável e exuberância nas penas e cores vibrantes. É uma coleção que apresenta um contraste fascinante entre a suntuosidade da natureza e os vestidos esfarrapados dos exploradores que há muito percorrem e se perdem pela selva.

Figura 32 – Irere

Fonte: Gleason, 2012, p. 105.

---Scanners---

A coleção *Scanners*, outono/inverno, 2003, foi inspirada pelo filme homônimo, de ficção científica, de David Cronenberg, explorando temas de telepatia, controle mental e a fronteira entre o humano e o tecnológico. Utilizando uma paleta de cores sombria, McQueen criou uma sensação de futurismo e mistério, com tecidos incluíam couro, vinil, seda e tecidos tecnológicos, proporcionando uma textura futurista e inovadora. As silhuetas eram estruturadas e angulares, com jaquetas ajustadas, calças justas e detalhes que lembravam uniformes militares e trajes espaciais. Detalhes como bordados de circuitos, apliques metálicos, óculos de proteção e capacetes adicionavam uma dimensão de futurismo e tecnologia às peças. A apresentação foi um espetáculo de ficção científica, com modelos desfilando em um cenário que sugeria a um lugar desolado pós-guerra, criando uma atmosfera apocalíptica para o futuro. *Scanners* foi mais uma coleção em que McQueen transpõe elementos do cinema para a moda e transforma o avanço tecnológico e a exploração das fronteiras do conhecimento humano e demais elementos da ficção científica em uma narrativa de moda.

Figura 33 – Scanners

Fonte: Gleason, 2012, p. 109.

---Deliverance---

Deliverance, primavera/verão, 2004, foi inspirada pelo filme *They Shoot Horses, Don't They?* De Sydney Pollack e explorou o desespero, a competição e sobrevivência. Utilizando uma paleta de cores que incluía tons de preto, branco, vermelho e dourado, McQueen trouxe a intensidade e a brutalidade das maratonas de dança dos anos 1930 nos Estados Unidos, onde uma parcela grande da população vivia sem dignidade mínima e, nesse contexto, surgiram concursos de dança que testavam ao extremo seus participantes e premiavam seus vencedores com itens como comida e roupas. Os tecidos escolhidos incluíam seda, *chiffon*, cetim e lantejoulas, criando uma sensação de *glamour* decadente e desespero, com uma paleta das mais coloridas dentre suas coleções. As silhuetas eram fluidas e elegantes, com vestidos longos, saias rodadas e detalhes que lembravam os trajes de dança da época. Bordados de estrelas, apliques de lantejoulas e acessórios como sapatos de dança e tiaras adicionavam uma dimensão de *glamour* e tragédia às peças. O desfile foi um espetáculo de dança, com modelos desfilando e dançando em um cenário que lembrava uma maratona de dança, criando uma atmosfera de competição e exaustão. *Deliverance* foi um marco na capacidade teatral de McQueen, de transformar elementos históricos e culturais em uma coleção.

Figura 34 – Deliverance

Fonte: Gleason, 2012, p. 119.

---Pantheon ad Lecum---

Figura 35 – Pantheon ad Lecum

Fonte: Gleason, 2012, p. 120.

Pantheon ad Lecum, outono/inverno, 2004, foi uma homenagem à arquitetura clássica e aos deuses antigos, com temas de grandiosidade, poder e imortalidade. McQueen criou uma sensação de majestade e eternidade. Os tecidos escolhidos incluíam veludo, seda, brocado e renda, proporcionando uma textura luxuosa e sofisticada, numa paleta de cores rica com tons de dourado, prata, preto e branco. As silhuetas eram grandiosas e estruturadas, com detalhes que lembravam a vestimenta dos deuses e imperadores da Grécia e da Roma antigas. Bordados de colunas, apliques de folhas de ouro e acessórios como coroas e diademas adicionavam uma dimensão de sacralidade e poder aos *looks*. A apresentação foi um espetáculo grandioso, com modelos desfilando em um cenário que lembrava um templo antigo, colaborando com a narrativa de reverência e magnificência. *Pantheon ad Lecum* é a transformação de referências históricas e mitológicas em uma experiência de sublime e envolvente, celebrando a grandiosidade e a eternidade da cultura clássica.

---It's Only a Game---

It's Only a Game, primavera/verão, 2005, foi inspirada pelo tema da estratégia, da competição e do poder, explorando elementos do xadrez e outros jogos de tabuleiro e de jogos esportivos diversos, como o futebol americano e o rúgbi. McQueen criou uma sensação de conflito e inteligência, com uma paleta de cores em que os tons claros eram predominantes, além de detalhes em preto, branco, vermelho e azul. Os tecidos escolhidos incluíam seda, *chiffon*, couro e novamente apresentou peças moldadas em tecidos sintéticos com base plástica, proporcionando uma textura variada e inovadora. As silhuetas eram estruturadas e geométricas, com vestidos e *corsets* ajustados, saias volumosas e detalhes que lembravam peças de xadrez, como bordados de tabuleiros, apliques metálicos e acessórios como chapéus em forma de peças que adicionavam uma dimensão de jogo e estratégia às peças. O desfile aconteceu em um tabuleiro gigante, no qual cada modelo, após desfilar, assumia uma casa, como uma peça no jogo, construindo um momento teatral e de muita astúcia, com elementos lúdicos e estratégicos.

Figura 36 – It's Only a Game

Fonte: Gleason, 2012, p. 126.

---The Man Who Knew Too Much---

Inspirada pelo filme homônimo de Alfred Hitchcock, a coleção *The Man Who Knew Too Much, o*utono/inverno, 2005, trabalhou com os temas de suspense, mistério e espionagem. Utilizando uma paleta de cores sombria e sofisticada, com tons de preto, cinza, vermelho e azul-marinho, McQueen criou uma sensação de tensão e elegância. Os tecidos escolhidos incluíam lã, couro, seda e veludo, proporcionando uma textura rica e luxuosa. As silhuetas eram estruturadas e elegantes, com casacos longos, vestidos ajustados e detalhes que lembravam os trajes de espionagem e *glamour* dos anos 1950. Detalhes como bordados de códigos, apliques metálicos e acessórios como chapéus de espionagem e luvas longas adicionavam uma dimensão de mistério e intriga às peças. *The Man Who Knew Too Much* foi mais um dos momentos em que McQueen passou o cinema para a moda, dessa vez com uma narrativa sofisticada celebrando o *glamour* e o mistério do cinema clássico.

Figura 37 – The Man Who Knew Too Much

Fonte: Gleason, 2012, p. 134.

---Neptune ---

Figura 38 – Neptune

Fonte: Knox, 2010, p. 69.

Neptune, primavera/verão, 2006, foi inspirada pelo deus romano do mar e pelas profundezas misteriosas dos oceanos. Foi realizada em uma paleta de cores que variava entre azul-marinho, verde-água e tons perolados e preto, com tecidos de seda, *chiffon* e organza, que proporcionaram fluidez às peças, como o movimento das águas. As silhuetas eram elegantes, com vestidos longos ajustados ao corpo, conjuntos estruturados e peças que se pareciam com *lingeries*, como *bodys* e biquínis. Escamas metálicas e apliques de pérolas e cristais adornavam as roupas, conferindo um toque de fantasia e luxo. A coleção também incluiu acessórios marcantes, como chapéus que lembravam as toucas de nado sincronizado e polo aquático, bijuterias com motivos aquáticos e sandálias que imitavam as formas das ondas. No entanto, *Neptune* é considerada uma das coleções mais comerciais de McQueen, uma das que ele menos ousou na temática ou na parte de execução das peças, não destoando muito do que outras *Maisons* já executaram à exaustão.

---Widows of Culloden---

Na coleção *Widows of Culloden, o*utono/inverno, 2006, McQueen fez uma homenagem às viúvas das Terras Altas da Escócia, vítimas do massacre de Culloden em 1746. Utilizando uma paleta de cores sombria e melancólica, com tons de preto, cinza, verde, vermelho e tartan, ele trouxe a tragédia e a beleza da história escocesa. Os tecidos escolhidos incluíam lã, seda, tartan e renda, proporcionando uma textura rica e tradicional. As silhuetas eram estruturadas e dramáticas, com detalhes que lembravam a vestimenta tradicional escocesa. Bordados de flores, apliques de renda e acessórios como xales de lã e chapéus de plumas adicionavam delicadeza e tradição às peças. A apresentação foi um espetáculo emocional, com modelos desfilando em um cenário que lembrava um campo de batalha, criando uma atmosfera de reverência e luto. *Widows of Culloden* foi mais um momento em que ele se valeu de elementos históricos e culturais em uma narrativa, celebrando a resiliência e a beleza da cultura escocesa.

Figura 39 – Widows of Culloden

Fonte: Gleason, 2012, p. 149.

---Sarabande---

Figura 40 – Sarabande

Fonte: Gleason, 2012, p. 161.

A coleção *Sarabande*, primavera/verão, 2007, foi inspirada pela dança de mesmo nome, que era lenta e elegante, muito popular na música barroca; fazendo um contraponto com as flores, aqui utilizadas para explorar uma estética de beleza efêmera, pela rápida morte delas. Utilizando uma paleta de cores delicada e romântica, com tons de branco, rosa, lilás e dourado, McQueen criou uma sensação de leveza e majestade, com tecidos de seda, *chiffon*, renda e tule, proporcionando muita textura. As silhuetas eram elegantes e suntuosas, com vestidos longos, saias volumosas e detalhes que lembravam as vestimentas do período Barroco, no entanto, detalhes como a maquiagem, os véus e o excesso de flores, também construíam uma atmosfera fúnebre. Detalhes como flores de seda, flores reais, apliques de pérolas e acessórios como tiaras de flores e chapéus de plumas adicionavam delicadeza e morbidez na mesma medida. O desfile aconteceu com o acompanhamento de uma orquestra de câmara, que performou ao vivo para o trafegar das modelos.

---In Memory of Elizabeth How---

In Memory of Elizabeth How, outono/inverno, 2007, foi uma homenagem à antepassada de McQueen, Elizabeth How, uma das vítimas dos julgamentos das bruxas de Salem. Utilizando uma paleta de cores sombria e austera, em tons de preto, cinza e roxo, ele explorou temas de perseguição, injustiça e resistência. Os tecidos escolhidos incluíam lã, seda, veludo e renda, proporcionando uma textura rica e um visual sombrio. As silhuetas eram, em geral, mais ajustadas, com vestidos longos e de pouca fluidez, outro ponto forte foram os corpetes simulando armaduras e couraças. Pormenores como bordados de símbolos místicos, apliques de rendas e acessórios como chapéus de bruxa e colares de crucifixo adicionavam uma dimensão de mistério e medo as peças. No desfile, as modelos estiveram imponentes e sensuais, traçando as linhas de um enorme pentagrama no chão, enquanto projeções de chamas surgiam de tempos em tempos no cenário. Foi um espetáculo para um deleite sombrio, em que mulheres/bruxas eram simbolicamente queimadas, mantendo sua altivez diante do caos.

Figura 41 – In Memory of Elizabeth How

Fonte: Knox, 2010, p.79.

---La Dame Bleue---

A coleção *La Dame Bleue*, primavera/verão, 2008 foi uma homenagem à falecida estilista Isabella Blow, amiga e grande incentivadora de Alexander McQueen. Em uma paleta de cores rica e vibrante, com tons de azul, preto, branco e prata, ele criou uma sensação de reverência e celebração. Os tecidos escolhidos incluíam os tradicionais de sua obra: seda, *chiffon*, tafetá e rendas, proporcionando uma textura luxuosa e sofisticada. Já as silhuetas eram variadas, com vestidos longos, saias volumosas e detalhes que lembravam as excentricidades icônicas de Blow ao se vestir. Bordados de flores, apliques de plumas e acessórios como chapéus extravagantes e joias deslumbrantes adicionavam *glamour* e extravagância às peças. Em *La Dame Bleue,* novamente, se destacou a habilidade de McQueen de transformar elementos pessoais e emocionais em uma narrativa de moda envolvente e poética, também para aqueles que assistem e não somente para si mesmo.

Figura 42 – La Dame Bleue

Fonte: Knox, 2010, p. 85.

---The Girl Who Lived in the Tree---

A coleção *The Girl Who Lived in the Tree*, outono/inverno, 2008 foi inspirada em uma narrativa fantasiosa criada pelo próprio McQueen. Além disso, contou com referências visuais dos trajes da família real britânica e dos contos de fadas, já muito conhecidos por todos. Foi realizada em uma paleta de cores rica e majestosa, com tons de vermelho, dourado, azul e branco, transmitindo uma sensação de opulência e magia, e os tecidos incluíam veludo, seda, brocado e renda, proporcionando uma textura luxuosa e sofisticada. As silhuetas eram grandiosas e teatrais, com vestidos volumosos, capas e detalhes que lembravam as vestimentas de uma nobreza saída de um conto de fadas. Bordados de coroas, apliques de joias e acessórios como tiaras e mantos reais adicionavam uma dimensão de sacralidade e fantasia às peças. Até onde se sabe, a narrativa que inspira a coleção não conta com um texto escrito, toda sua mitologia, as cores dos trajes de sua realeza e seus costumes, estão contidos no que vemos nas peças e no desfile, o que torna a coleção uma das mais imaginativas de McQueen, pois ela tem origem em uma narrativa própria e não conta com outros textos que possam lançar comparativo para sua tradução em moda.

Figura 43 – The Girl Who Lived in the Tree

Fonte: Gleason, 2012, p. 185.

---Natural Dis-tinction Un-natural Selection---

Figura 44 – Natural Dis-tinction Un-natural Selection

Fonte: Knox, 2010, p. 99.

Natural Dis-tinction Un-natural Selection, primavera/verão, 2009 foi uma hipótese sobre a evolução, a natureza e a intervenção humana. Utilizando uma paleta de cores que incluía tons de verde, marrom, branco e preto, McQueen explorou a dicotomia entre o natural e o artificial, com tecidos que incluíam seda, couro, algodão e materiais sintéticos, proporcionando uma textura variada e inovadora. As silhuetas eram orgânicas e estruturadas, com vestidos esvoaçantes, conjuntos e saias volumosas, em detalhes que buscavam se aproximar das formas naturais, como peles e couraças de animais. Apliques de conchas, bordados e chapéus de folhas e joias naturais adicionavam mais profundidade nesse embate de natureza e evolução às peças. A coleção funciona quase como um prelúdio a sua última coleção em vida, que tratará de uma percepção fantástica da evolução humana, propondo um novo ramo em nossa árvore genealógica.

---The Horn of Plenty---

The Horn of Plenty, outono/inverno, 2009 foi uma crítica ao consumismo e à indústria da moda, utilizando de muito excesso, plumas e estamparia em uma paleta de cores que incluía preto, branco, vermelho e prata. Os tecidos, como de costume, incluíam seda, *chiffon* e couro, além de uma junção com materiais reciclados, proporcionando uma textura visual rica e variada. As silhuetas eram exageradas e volumosas, com vestidos estruturados, saias amplas e detalhes que lembravam pilhas de lixo e detritos, com detalhes como bordados de garrafas, apliques de latas e acessórios como chapéus de sacolas plásticas e joias recicladas que traziam a coleção um passo adiante para questionar e debater a questão ambiental e social atrelada a moda, seus custos e seus prejuízos para o planeta. O desfile aconteceu numa espécie de aterro sanitário da alta costura, criando uma atmosfera de consumo e desperdício. Foi um espetáculo de decadência, uma observação pertinente da degradação do sistema *fashion*, que vai da ponta mais luxuosa até as *fast fashion*.

Figura 45 – The Horn of Plenty

Fonte: Gleason, 2012, p. 203.

---Plato's Atlantis---

Plato's Atlantis, primavera/verão, 2010 foi inspirada pela teoria da evolução darwiniana e pela ideia de um futuro subaquático. McQueen explorou a ideia de um mundo pós-apocalíptico em que a humanidade evoluiu para viver debaixo d'água. Os materiais escolhidos incluíam seda, *chiffon*, pedrarias, impressões em 3D e plásticos, proporcionando textura e visuais e inovadores. As silhuetas eram orgânicas e estruturadas, com vestidos ajustados e detalhes que lembravam formas aquáticas e biológicas. Essa é sua última coleção apresentada em vida, e será esmiuçada vagarosamente por nós no item 3.2 de nosso texto. *Plato's Atlantis* aparenta fechar uma tríade iniciada por *Natural Dis-tinction Un-natural Selection*, que faz uma ode aos animais não humanos da terra e toda sua beleza e glória, seguido por *The Horn of Plenty*, que nos mostra o declínio e o apocalipse da humanidade e da Terra, chegando em seguida, a evolução daquelas que sobraram, para uma nova espécie que se entranhará para as águas do nosso planeta em busca de nova chance.

Figura 46 – Plato's Atlantis

Fonte: Knox, 2010, p. 116.

---Posthumous Collection---

Figura 47 – Posthumous Collection

Fonte: Gleason, 2012, p. 213.

Este texto captura um momento significativo na história da moda, destacando a última coleção de Alexander McQueen, "Angels and Demons", programada para ser apresentada em Paris no dia 9 de março de 2010. A narrativa aborda a tragédia da morte de McQueen, ocorrida em 11 de fevereiro de 2010, apenas um dia antes do funeral de sua mãe, Joyce, que faleceu em 2 de fevereiro. McQueen era profundamente ligado à sua mãe, que era uma grande apoiadora de seu trabalho. A notícia chocante de sua morte se espalhou rapidamente durante a New York Fashion Week, levando ao cancelamento de apresentações em Nova York e Paris. Apesar disso, a Gucci Group anunciou que continuaria a financiar a marca Alexander McQueen. Pequenos grupos de editores foram convidados a ver a coleção de outono de McQueen em Paris, composta por dezesseis conjuntos, 80% concluídos na época de sua morte. Esta coleção foi inspirada por mestres antigos e arte bizantina, incorporando influências de artistas como Hieronymus Bosch, Sandro Botticelli e Hans Memling, além do escultor Grinling Gibbons. Fiel à tradição de artesanato, McQueen cortou cada padrão pessoalmente. O evento de apresentação da coleção teve um tom sombrio, lembrando um velório, com modelos desfilando ao som de música clássica, incluindo "Dido's Lament", de Henry Purcell. McQueen uniu imagens do passado à tecnologia atual para criar peças extraordinárias, usando tecnologia digital para integrar imagens religiosas aos tecidos. A coleção incluiu vestidos com padrões de anjos, bordados de tema religioso e elementos como penas. O modelo final, apresentado por Polina Kasina, consistia em uma jaqueta espetacular de penas douradas sobre uma saia de tule bordada. Essa última coleção é um tributo ao talento, artesanato e paixão de McQueen, qualidades que o destacavam em um mundo da moda cada vez mais corporativo. Sua influência e genialidade continuarão a ser lembradas e sentidas (Gleason, 2012, p.211-213)

Alexander McQueen não foi apenas um estilista; foi um alquimista que destilava o sublime e o profano em cada fio de suas criações, que extrapolaram a moda, desafiaram normas e iluminaram as complexidades da experiência feminina de

maneiras que poucos ousaram nessa linguagem. Em um mundo obcecado por padrões de beleza, McQueen rompeu com as convenções ao escolher temáticas, silhuetas e modelos que refletiam singularidade. Ele via além da superfície explícita do sistema e buscou, além de golpear essa estrutura – que busca sempre desfilar mulheres com corpos; cérebros e posturas padronizadas –, capturar a força interior e a resiliência emocional, física e mental das mulheres que vestiam suas criações, e que ali representavam o feminino na sociedade como um todo. Ele não se afastava de temas difíceis como opressão e a resistência, pelo contrário, ele transformava a dor em poder, revelando uma profundidade que desafiava o público a encarar a brutalidade do passado e a coragem das sobreviventes. Suas roupas contaram histórias de mulheres que, apesar das adversidades, emergiam como forças indomáveis, recuperando suas identidades com uma dignidade feroz. A dualidade também foi um tema recorrente em sua obra, pois ele sempre explorou o contraste entre fragilidade e força, beleza e brutalidade, sagrado e profano em suas figuras femininas, misturando concepções arcaicas e contemporâneas, retratando-as não apenas como musas, mas como protagonistas ativas de suas próprias narrativas. Essa abordagem dava voz e novas nuances, muitas vezes ignoradas, da figura feminina, trazendo à tona o poder subjacente em cada curva e linha de suas criações, destituindo a mulher de sua couraça de vítima inerte.

Para McQueen, a moda era uma arma de protesto usada para desafiar a objetificação e a superficialidade aplicadas à figura feminina na indústria, criando peças que forçavam o público a reavaliar suas percepções. Ele repensou a feminilidade na moda, incorporando elementos de agressividade e proteção em suas roupas; seus detalhes de armaduras e estruturas sugeriam que a moda pode ser uma forma de proteção emocional e física, desafiando a noção de que o vestuário feminino deveria ser apenas decorativo e convidativo aos olhares e ações do outro, em especial, os homens. Ele provou que a moda é um meio poderoso de expressão pessoal. A cada coleção, McQueen tecia novas narrativas, celebrando a individualidade e a força das mulheres que habitavam sua obra. Ele ultrapassou os limites das histórias e personagens tradicionais da moda, oferecendo uma visão bastante autêntica e alternativa da experiência feminina na sociedade. Isso impulsionou uma mudança na indústria, abrindo caminho para novas formas de

representação que não englobaram só o seu campo de atuação, mas se estenderam para a cultura de massa como um todo.

No fim, ao explorar as partes mais sombrias da experiência humana e mais especialmente da experiência feminina, McQueen não foi um *designer* de moda; ele foi um visionário que redefiniu a forma como vemos as mulheres no mundo *fashion*. Seu legado continua a inspirar e provocar, e nos desafia a reconsiderar as possibilidades da moda como uma forma de arte e uma plataforma para mudança, ele nos mostrou que a moda é mais do que um meio de expressão; é uma narrativa e uma linguagem poderosa que pode subverter e revolucionar.

1.3 – Uma leitura da moda: projeto estético = experiência estética

Com o caminhar de nosso texto, é preciso que façamos algumas ponderações sobre o que é esse mundo de mitologia própria e referências muito particulares criado por Alexander McQueen e por tantos outros autores da moda, em suas respectivas obras, obviamente. Num primeiro momento, é possível suspeitar que, por ter um viés mercadológico bastante expressivo, essa construção na moda se trate apenas de *branding*: um conjunto de ações que alinham o posicionamento, propósito e valores de uma marca, sempre com a intenção de criar conexões conscientes e inconscientes com o cliente, seu estilo de vida e seu objeto de procura, para que assim ele escolha a marca ou o produto na hora de consumir (Tybout, 2017). Por isso, então, que a narrativa e a estética projetadas para as coleções de McQueen são tão sedutoras, para que o produto seja efetivo nas prateleiras do mercado? Esse mesmo mercado nos apresenta opções à altura, com temáticas relacionadas, potencial inovador e adicional de peculiaridades: obras de estilistas como Vivienne Westwood, John Galliano, Martin Margiela e Iris Van Herpen podem ser colocadas como produtos similares à obra de McQueen e por isso então ele precisou encontrar subterfúgios para conquistar sua fatia do mercado?

Não podemos afirmar que a moda, a grife de *Prêt-à-porter* de luxo Alexander McQueen, não se valha da competição de mercado, visto que pertence ao Grupo Kering, um dos conglomerados mais lucrativos da moda de luxo[20]. No entanto,

[20]https://fashionblomme.com/marcas-mais-lucrativas-do-mundo/

investigaremos o artista e sua proposta de experiência estética para seu público, seja ele comprador ou não. Nossa base de pesquisa envolve menos o mercado e os números alcançados pela grife, importando-se mais com os indícios de leitura deixados por seu criador, ao longo de toda essa obra. É por esse caminho que exploramos e tentamos elucidar nosso objeto: o que o artista da moda Lee Alexander McQueen propôs enquanto um projeto, uma experiência estética completa, composta por uma mitologia própria e singular, que ganhou vida ao construir e desfilar inovações materiais e temáticas, mas, principalmente, ganha vida em nossas leituras e considerações diversas: algumas, certamente, intencionadas pelo autor e outras inéditas, baseadas no que se consegue sorver e regurgitar da obra.

O que McQueen nos serve ao longo de sua carreira é um projeto coeso de experiência estética com início, meio e fim. Ela se inicia em sua primeira coleção e finaliza em seu último desfile em vida, com a narrativa de *Plato's Atlantis*, na qual os seres humanos, em especial, suas mulheres, vão submergir para as águas, buscando refúgio até que possam retornar à superfície. Em nossa perspectiva, a experiência estética acontece a partir da percepção sensível envolvida na criação ou na contemplação de um objeto, seja ele artístico ou não, visto que, às vezes, a própria natureza pode ser esse objeto, que mesmo não sendo produzido originalmente com essa função, pode estar posta como um objeto estético (Dufrenne, 2008). É uma relação ao mesmo tempo social e individual de um sujeito e um objeto "digno" de ser entendido como arte, pois é preciso entender que alguns significados e símbolos são socialmente partilhados e outros remetem à singularidade da interpretação de cada sujeito que passa por essa experiência.

A estética, por sua vez, é atrelada ao estudo dos mais diversos campos das artes, entretanto, é um conceito muito mais amplo, originado no grego antigo *αἴσθησις (aesthesis),* que significa algo como percepção ou sensação. Ela se refere à capacidade de perceber o mundo por meio dos sentidos, sendo esse o conceito base para desenvolver o que hoje se compreende por estética, que por sua vez, foi um conceito sistematizado pelo filósofo Alexander Baumgarten no século XVIII, em sua obra "*Aesthetica*", a qual ficou estabelecida como uma disciplina filosófica independente que se dedicava ao estudo da beleza, da arte e da percepção sensorial. Ele definiu a estética como "ciência do conhecimento sensível" e distinguiu da ciência lógica, que ele compreendia como a "ciência do conhecimento intelectual" (Frayze-

Pereira, 2006). A experiência estética está intimamente ligada às definições e dificuldades em definir o que é arte, além de também estar cercada por discussões a respeito do belo, do gosto, da moral e tantas outras variáveis que envolvem a apreciação do mundo. Ao longo da História, nunca fomos capazes de definir de maneira única o que é arte, os debates sempre existiram de maneira acalorada, mas nunca nos levaram até essa definição, pelo contrário, em cada momento, essas definições nos encaminhavam para um aspecto ou outro da arte e de seus objetos.

Na Antiguidade, a arte se definia muito pelas noções de imitação do real e da construção de uma beleza simétrica e proporcional, passando por sua utilização quanto elemento decorativo. Já no período que compreendemos como Modernidade, a arte era pensada como um impulso, um instinto transposto para a materialidade, no qual o belo era compreendido como o sentimento que se originava dessa interação entre nossa razão pura e o mundo que nos cercava e, na Contemporaneidade, nossa definição de arte está muito ligada ao conceito de cada obra ou série individualmente, com a abundância de técnicas, materiais, narrativas e também de memoriais e textos escritos sobre e para as obras, foi ultrapassado o limite de inteligibilidade da própria arte e o belo é de valor subjetivo, um sentimento singular que vem de uma experiência única que cada sujeito tem com o mundo (Pereira, 2011). Quanto mais a arte se torna distante dos conceitos inicias de representação do belo, do sublime, de ser um sentimento materializado, mais a função e a utilidade dela são colocadas em questão, pois também foram definições que se alteraram ao longo da História:

> No começo, a arte tinha por objetivo aproximar o homem do universo transcendente das divindades, dos deuses, do sobrenatural. Também podemos identificar, em algumas civilizações, a arte com fins decorativos. Sob outro enfoque, podemos ver a arte assumir fins expressivos, comunicativos e representativos: a obra de arte pode *expressar* algo quando ela é a materialização ou a vivificação de uma idéia ou sentimento que apela ao seu criador para alcançar a existência; a arte pode *comunicar* algo quando sua materialidade é portadora de um conteúdo, quando ela veicula uma idéia, uma intenção, uma mensagem moral ou política; a arte pode *representar* algo quando, articulando sua potencialidade expressiva e comunicativa, *significa* algo, quando sua existência remete a algo que não está ali (Pereira, p.113, 2011).

Em termos de serventia e utilidade, como apontado por Pereira (2011), a arte serviu para as mais diversas situações e com o caminhar contemporâneo da história

da arte, é possível afirmar que o todo e o nada podem ser arte, a depender de todas as implicações conceituais e demais construções de ideia que cerquem esse determinado objeto a ser denominado arte. Para Oscar Wilde, “toda arte é perfeitamente inútil” (p.17, 2000) e essa afirmação nos joga finalmente nesse abismo sedutor da arte, de ser absolutamente nada e perfeitamente o todo que nos cerca, nos deixando com uma aparente definição perfeita para a arte e sua problemática de ser ou não ser. O que nos resta então é fugir de tentativas de definir, classificar e julgar se algo é ou não útil, é ou não arte, mas tentar compreender a questão da experiência de um determinado objeto, acontecimento ou situação e se atentar para o que ele tem de potencial artístico, da sua capacidade de ser um acontecimento, um fenômeno estético.

Kant (1993) nos traz uma condição possível para pensar na experiência estética, ele nos fala sobre a condição para que ela aconteça, que é uma Atitude Estética, que é mais desinteressada e disponível, na qual o espectador está mais consciente e interessado nos efeitos e sentimentos que uma determinada manifestação artística é capaz de levantar em si próprio, a preocupar-se com o objeto e suas definições do que é e qual sua serventia. Para ele, quando apreciamos partindo de uma atitude estética não se trata de simpatizar ou não com a existência da coisa, nem de suas explicações ou nosso entendimento absoluto, trata-se de contemplar ativamente essa coisa, preocupar-se em apreender o sentimento que a experiência disso em si, produz sobre o meu eu. O desinteresse, em termos estéticos, significa deixar de lado os julgamentos que normalmente faríamos sobre um objeto ou evento, isso permite estar aberto aos efeitos que esse ele pode causar. Assim, a compreensão e o juízo que faremos da estética não é sobre o objeto ou evento em si, mas sobre os sentimentos que ele provoca, e nesse ponto, é importante que saibamos que não é o objeto artístico em si que se coloca em nenhuma posição, mas sim os interesses – seja do autor, do curador, do galerista, do guia para a visita ao museu –, pois quando há determinado interesse é que um objeto ou evento é visto como um bem de consumo; uma lição de moral; uma peça de coleção ou uma mensagem específica. É essa setorização, esse jogo de interesses que impede que um objeto artístico desencadeie algo além do seu propósito original, que já vem destinado pelo interesse.

Já para Theodor Adorno, a experiência estética é conceito central em sua teoria para a compreensão geral da arte, que para ele desempenha um papel crucial na

sociedade, não apenas como uma forma de entretenimento ou expressão individual, porém como um meio de crítica social e revelação de verdades ocultas. Ele argumenta que a arte é fundamentalmente dialética, operando através de uma tensão entre a aparência e a essência, e acredita que ela deve sempre se esforçar para transcender a realidade empírica, revelando verdades mais profundas sobre a condição humana e as estruturas sociais, visto que "arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta" (Adorno, 1970, p. 9), a arte deve manter uma distância crítica da sociedade, funcionando como um espelho que reflete e desafia as normas e valores predominantes. Uma parte crucial da experiência estética é a autonomia da obra de arte, que deve ser livre de funções utilitárias e pressões sociais, para poder cumprir seu verdadeiro propósito, e ao se libertar das funções culturais e seus equivalentes, a arte passou a basear sua autonomia na ideia de humanidade. No entanto, ele reconhece que essa autonomia é sempre relativa, uma vez que a arte não pode escapar completamente das condições materiais e históricas de sua produção. Ele escreve: "Sem dúvida, a sua autonomia permanece irrevogável. Fracassaram todas as tentativas para, através de uma função social, lhe resumirem aquilo de que ela duvida ou a cujo respeito exprime uma dúvida" (Adorno, 1970, p. 10).

Adorno vê a experiência estética como um processo dinâmico e contraditório, já que por um lado, a arte deve se distanciar da realidade empírica para alcançar sua verdadeira essência e, por outro, ela deve se envolver criticamente com essa realidade para não se tornar um mero objeto decorativo ou uma forma de escapismo. "A experiência artística só é autônoma quando se desembaraça do gosto da fruição" (Adorno, 1970, p. 27). Esta ideia de autonomia é fundamental para entender como Adorno vê a arte como um meio de crítica social, ele também enfatiza a importância da forma na experiência estética, já que a forma de uma obra é inseparável de seu conteúdo e que a forma é o que permite à arte transcender a mera aparência e expor verdades mais complexas: é uma interação entre o sujeito e a obra de arte, transformando ambos em um processo de troca mútua, Adorno rejeita uma visão simplista e utilitária da arte, destacando seu caráter crítico e emancipatório. Para ele, a estética não é apenas sobre prazer sensorial, mas um campo de resistência contra a objetificação e a alienação na sociedade capitalista.

Outro ponto muito importante na teoria de Adorno é a distinção entre uma obra que é vivida e entendida puramente pela razão estética – a Arte Autêntica – e outra que serve ao mero consumo e entretenimento – a Arte de Entretenimento – esta última, sendo uma mercadoria, segue as leis de oferta e demanda, criando necessidades superficiais e enganando o indivíduo. O objetivo não é identificar artistas ou obras específicas que se encaixem nessas categorias, mas compreender qual tipo de arte resiste à mercantilização, sendo subversiva e problemática. A arte representa um refúgio para a racionalidade, e mesmo ameaçada na contemporaneidade, não se pode ignorar seu potencial. Adorno atribui à arte um poder crítico ao preservar sua autonomia como objeto estético e, simultaneamente, consolidar sua soberania como forma de conhecimento, separada de outros discursos e valores, ela deve se opor às instituições que a criaram para se defender das reduções impostas pelo mercado.

Nem toda arte pode ser considerada autêntica, a que serve ao capital neutraliza perspectivas de conhecimento e não tem poder suficiente para emancipar o sujeito, pois existe uma indústria que explora economicamente a necessidade humana de cultura, com objetivos opostos aos da arte “verdadeira”, focados em lucro. Existe uma crescente inserção da arte na esfera do capital e do consumo, onde ela se transforma em mercadoria sujeita à oferta e demanda, e se torna acessível ao ponto de perder seu valor de expressão de uma perspectiva melhor, ficando comparada a produtos de luxo destinados a consumidores que podem pagar. Na Contemporaneidade, a arte precisa resistir para se manter crítica e filosófica e assim garantir sua existência, mesmo após se libertar das funções culturais, religiosas e/ou morais ela ainda precisa se libertar, mas agora é do rótulo de produto. Ao se tornar mercadoria, sua autonomia acaba sendo usada para servir ao poder social, no entanto, ela critica a realidade social e mostra como a dominação afeta tudo. Isso é feito por meio de uma análise profunda (crítica filosófica), que investiga como a arte reflete e desafia a sociedade. Além disso, explica como o uso prático da lógica (razão prática) distorceu o papel da cultura e da arte, transformando-as em ferramentas para servir aos interesses do mercado e do poder.

Adorno (1970) nos fala sobre a uma arte emancipada que recupere a dimensão social genuína e, com isso, contrapõe os produtos da indústria cultural à arte autêntica, que possui um "valor de verdade" e protesta contra a ordem vigente. A arte emancipada reflete uma sociedade livre das exigências do mercado, capaz de

produzir algo belo e, ao contemplar a arte, o indivíduo pode superar a falta de liberdade do mundo, e a arte autêntica deve recuperar seu caráter libertador, promovendo a autorreflexão na sociedade. Ele nos convida a uma nova leitura da obra de arte, consciente da realidade sem saída em que a arte se encontra, uma valorização da arte marginalizada, não corrompida pelo interesse econômico, e que desafia a facilidade imposta pela indústria cultural – pois a liberdade de escolha na cultura de massa é ilusória, visto que todas as opções são essencialmente as mesmas! – A indústria cultural marginaliza o diferente, mas é neste diferente que a arte desenvolve características emancipatórias, permitindo ao indivíduo questionar seu papel, sendo autocrítica, produzindo tensão e incômodo, educando o sujeito para confrontar e compreender a realidade do mundo. Enquanto a arte de entretenimento mantém a passividade, a arte autêntica oferece uma experiência subjetiva que, por sua vez, pode ter um potencial emancipatório.

Em nosso cenário, também é necessário falar da arte de entretenimento; a arte “vulgar”; a arte *kitsch*; a mercadoria que mantém o sistema. Embora forneça prazer para as massas, o *kitsch* é geralmente visto de forma negativa e como um termo pejorativo, sendo percebido como uma criação que reafirma normas coletivas em vez de desafiá-las, servindo como puro entretenimento, ao contrário da percepção que deve ser gerada pela arte autêntica. Apesar da etimologia de *kitsch* ser ambígua, estudiosos concordam que a palavra surgiu na língua alemã no século XIX. Frequentemente, sinônimo de "lixo", *kitsch* pode derivar de "*kitschen*", que significa coletar lixo da rua. Outra possível origem é "*verkitschen*", que significa baratear. O *Oxford English Dictionary* (1990) define *kitsch* como “tornar sem valor”, descrevendo esses objetos como “caracterizados por pretensão inútil”. Em seu ensaio *Kitsch*, Adorno (1970, p. 45) observa que “se a interpretação que deriva essa palavra do inglês *sketch* é correta, então *kitsch* designaria, antes de tudo, aquilo que permanece irrealizado ou apenas indicado”.

Para Adorno (1970), todo *kitsch* é ideologia disseminando valores que mantém o *status quo*, orquestrando que está adequado a existência burguesa e a proletária. Ele alerta sobre o perigo da arte que finge ser de “bom nível” e critica a “arte *kitsch* com classe”, que, ao se pretender sofisticada, esconde a padronização e colabora para a semiformação do indivíduo, sendo apenas uma semicultura, e contemplar essa arte “vulgar” gera sintomas evidentes no mundo atual, como a substituição do

particular pelo universal. A catarse criada pelo consumo do *kitsch* regride o indivíduo, que não desenvolve uma verdadeira sensibilidade estética, pois esse momento de contemplação e relação com a arte, que deveria enriquecer esse “observador/fruidor”, foi capturado pela indústria para gerar mais capital e apenas repete o mesmo conteúdo, de novo e novamente, dominando os indivíduos diante das tensões sociais, do tédio do consumo, da ânsia por um progresso que nunca virá. O *kitsch*, assim como a arte, é histórico e reflete os valores da cultura de massa, ao mesmo tempo em que revela a relação entre as massas e as forças que controlam a produção, ele excita, mas nega satisfação, levando à frustração que se manifesta em barbárie e esse controle impede que os espectadores reconheçam a perda de suas particularidades, que agora passam a ser monopolizadas e socialmente condicionadas, de maneira que pareça muito natural, pois a indústria visa massificar o eu, o particular, para afetar não só os indivíduos, mas também a produção cultural e artística.

> Na indústria, o indivíduo é ilusório não apenas por causa da padronização do modo de produção. Ele só é tolerado na medida em que sua identidade incondicional com o universal está fora de questão. Da improvisação padronizada no jazz até os tipos originais do cinema, que têm de deixar a franja cair sobre os olhos para serem reconhecidos como tais, o que domina é a pseudo-individualidade. O individual reduz-se à capacidade do universal de marcar tão integralmente o contingente que ele possa ser conservado como o mesmo. Assim, por exemplo, o ar de obstinada reserva ou a postura elegante do indivíduo exibido numa cena determinada é algo que se produz em série, exatamente como as fechaduras Yale, que só por frações de milímetros se distinguem umas das outras" (Adorno e Horkheimer, 1985, pág. 144).

Adorno observa que a indústria cultural se orgulha de uma harmonia duvidosa entre o universal e o particular, pois ela quer que o indivíduo participe dessa universalidade, mas impede suas individualidades, nisso entra a chamada pseudo-individualidade “um pressuposto para compreender e tirar da tragédia sua virulência: é só porque os indivíduos não são mais indivíduos, mas sim meras encruzilhadas das tendências do universal, que é possível reintegrá-los totalmente na universalidade” (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 128). O que falta no universal são referências sólidas para o particular, todavia a sociedade destrói essas referências e realoca os valores individuais para o universal, onde são organizados pelo desejo do capitalismo. Embora a sociedade administrada vise à falsa reconciliação entre universal e particular, essa relação está condenada à esfera particular, já que vivemos numa sociedade individualista. Reestabelecer a identidade entre universal e particular é

difícil. Adorno sugere que o universal deve ser efetivamente realizado na reconciliação das diferenças. Tratar a universalidade como igualdade é uma forma de discriminação comum no mundo globalizado. É interessante, portanto, que “todos os homens sejam iguais uns aos outros, é precisamente o que viria a calhar para a sociedade. Ela considera as diferenças reais ou imaginárias como marcas ignominiosas, que atestam que não se avançou o bastante, que algo escapou da máquina e não está inteiramente determinado pela totalidade” (Adorno, 1985, p. 89). A indústria cultural nega o que promete, gerando insatisfação e desqualificando o sujeito. A igualdade de todos forma “um ser genérico”, que busca se encaixar em grupos, entregando-se à cultura “vulgar”, que “está misturado em toda a arte como um veneno; separar-se dela constitui hoje uma das tentativas mais desesperadas” (Adorno, 2003, p. 268).

A arte autêntica possui uma complexidade interna que reflete e desafia as condições sociais de sua produção, a obra de arte se torna objetiva enquanto totalmente fabricada, em virtude da mediação subjetiva de todos os seus momentos. Isto é, a objetividade da arte é mediada pela subjetividade do artista, resultando em uma tensão entre o individual e o coletivo, o pessoal e o social. Outro ponto central da estética pensada por Adorno (1970), é que a arte contém essa dualidade entre aparência e realidade, a chamada aparência estética, ou a ilusão na arte, reflete e critica também as condições sociais, pois essa ilusão nas obras de arte mostra que, mesmo sendo subjetivas, elas participam de um contexto em que as coisas são tratadas como objetos, cegando a compreensão mais profunda da realidade. Ele também critica fortemente a indústria cultural, que é vista como uma força que mina a autonomia e a função crítica da arte; que transforma a arte em mercadoria, privando-a de seu potencial emancipatório. Segundo ele, a indústria cultural ativa e explora esse mecanismo, faz parecer que algo que foi alienado das pessoas é, na verdade, próximo e pertencente a elas, mas apenas de uma forma controlada e imposta.

A verdadeira experiência estética é uma forma de resistência contra essa mercantilização, requer uma "liberdade perante o objeto" que permite ao sujeito se alienar na obra de arte, experimentando-a de maneira que transcenda a simples consumação, ele aponta que a arte deve ser algo mais que um objeto de consumo; deve ser um veículo para a transformação e o questionamento e argumenta ainda que esse é um processo doloroso e desafiador, mas também profundamente enriquecedor. Além disso, no que se espera da forma da arte, a dissonância é a

verdadeira essência da harmonia, pois a harmonia perfeita é inatingível e só se realiza quando essa impossibilidade é reconhecida. A verdade da arte não se contenta com a aparente perfeição ou completude, mas busca uma verdade mais profunda na dissonância e no confronto das contradições.

Ele afirma que a dissonância é a verdade da harmonia. Tomada estritamente, esta revela-se, segundo o seu próprio critério, inatingível. Os seus desideratos só são satisfeitos quando tal inacessibilidade surge como uma parcela de ser. Isso implica que a arte verdadeira nunca se satisfaz com a aparência de harmonia e completude, contudo está sempre em busca de uma verdade mais profunda, que reside na dissonância e na colisão das contradições. A experiência estética, conforme descrita por Adorno, é um campo de batalha contra a transformação de pessoas e objetos em coisas e a alienação causada pelo capitalismo. Por meio do contraste entre aparência e realidade, entre o pessoal e o objetivo, a arte deve estar a serviço da exposição das verdades, dessa forma, a experiência estética não é um ato de observação passiva, mas uma maneira ativa de se envolver criticamente com o mundo.

Figura 48 – Espinho no universo da moda

Fonte: Knox, 2010, p 51.

A obra de Alexander McQueen emerge como um espinho no universo da moda, um mosaico de sombras e luz que desafia as normas estabelecidas e incita a reflexão profunda. Em cada peça que ele criou, há uma narrativa complexa e multifacetada, onde a beleza grotesca e a decadência se entrelaçam, revelando as profundezas da condição humana e expondo as contradições da sociedade moderna. McQueen encontrou inspiração nos recessos mais obscuros da alma humana, explorando temas de violência, opressão e morte com uma coragem inigualável. Seu trabalho transformou a passarela em um palco de crítica social, onde cada costura e cada detalhe carregava um significado profundo. Ele não apenas vestia o corpo, mas também desnudava a alma, forçando o espectador a confrontar realidades muitas vezes ocultas ou ignoradas. Um projeto estético nos moldes do proposto por Adorno se faz sentir em sua obra na forma como ele preservou a autonomia de sua arte, em como ele resistiu às pressões comerciais, recusando-se a comprometer sua visão em prol das demandas do mercado. Suas criações eram obras de arte, frequentemente incompreendidas, mas sempre impactantes, e McQueen acreditava que a verdadeira arte deve ser livre, capaz de desafiar e transformar sem se render às convenções.

Figura 49 – A mulher indomada

Fonte: Gleason, 2012, p.57.

Cada desfile foi performático a seu modo, uma dança entre o belo e o perturbador, com modelos frequentemente transformadas em seres de outro mundo, que emergiam de cenários que flertavam tanto com o passado quanto o futuro. Elas não eram meras portadoras de roupas, mas sim personagens de uma narrativa maior, cada uma contando uma parte da história que McQueen queria compartilhar. Através de suas criações, ele explorava a loucura, o confinamento, a transformação e a resistência, sempre com uma intensidade que ecoava as teorias de Adorno. Ele acreditou na moda como uma ferramenta poderosa para desafiar percepções e provocar mudanças, suas criações promoveram uma nova compreensão da beleza e da identidade, em especial, para as mulheres, às quais McQueen não apenas desenhava roupas; ele tecia sonhos e pesadelos, explorando as tensões, em prol de criar uma narrativa diferente para as mulheres na moda. Fugindo da *Angel,* da *Victória Secrets;* da donzela, que veste *Elie Saab*; da esposa que usa *Armani* e das amantes vestidas por *Versace*; McQueen cria e nos presenteia com um projeto estético, uma experiência estética e uma mitologia completamente voltadas para uma mulher que é indomável, bruxa, louca, transgressora, mística, soberana, enigmática, animalesca, revolucionária, aposemática.

Sua arte foi também uma rebelião contra a superficialidade e o consumismo da moda, em especial no que se trata dos exageros da alta costura da qual ele mesmo fazia parte, ele não apenas questionava o *status quo*; ele o desmantelava e reconstruía, jogava com o exagero e a futilidade para tocar em suas feridas com vivência e ganho de causa. Ele utilizava técnicas inovadoras e materiais inusitados para criar peças que ultrapassavam a funcionalidade e se consolidavam apenas como obras de arte. Seu uso de tecnologias foi bastante avançado para a época, como os desfiles transmitidos ao vivo por internet, como o holograma de Kate Moss ou o vestido pintado por robôs, exemplificava sua busca incessante por inovação e sua recusa em ser limitado pelas convenções tradicionais do tecido e da linha. A crítica ao progresso e ao nosso incessante esquema de constante melhoria se manifestava intensamente nas coleções de Alexander McQueen.

Em suas criações, ele explorou o confinamento e a loucura, revelando a frágil linha entre sanidade e desespero, ao mesmo tempo que questionava a evolução humana e nosso pertencimento (ou não) ao reino animal. A invasão e a violência da colonização também foram temas recorrentes, abordando as cicatrizes profundas

deixadas pela opressão. McQueen não se esquivou da doçura encontrada no sofrimento dos mártires, capturando a beleza trágica da dor e do sacrifício. Sua obra também tocou na decadência da aristocracia, o impacto destrutivo da industrialização, a exploração da sexualidade humana e a efemeridade da vida em face da morte. Cada coleção era uma viagem poética, desnudando as complexidades da condição humana, a brutalidade do poder e a resistência indomável do espírito. Ele mergulhou nas profundezas da psique e trouxe imagens de desolação e esperança, celebrando a dualidade inerente à existência humana, onde beleza e horror coexistem em um balé visceral de tecidos e formas.

Figura 50 – Exagero e futilidade

Fonte: Wilson, 2015, p.391.

Em suas narrativas, McQueen não tinha medo ou respeito pelas opiniões acerca daquilo que apresentava, “ele fazia questão de deixar claro que o mundo da moda era tolo, superficial, e que seguia adiante como se fosse muito brilhante para se preocupar com modos” (Callahan, 2015, p.35). Ao longo da carreira, ele já fez chover na passarela, arruinando as maquiagens; levou a *action painting* ao encontro da Alta Costura, quando fez robôs pintarem um vestido durante o desfile; criou um tabuleiro de xadrez e usou suas modelos como peças na passarela; enfaixou outras modelos com látex transparente, simulando um saco mortuário feito sob medida. Também desfilou modelos albinas, amputadas, gordas, negras retintas, com vitiligo ou qualquer

outra particularidade que pudesse diferenciá-las do modelo usual e, ao mesmo tempo, evidenciar a maneira como ele pensava esses corpos em seu projeto estético. Essas escolhas pouco comuns constituem um dos pontos que colocam o estilista como um alegorista: aquele que mata a pretensão da verdade e abre o leque das significações e usa da ironia como principal recurso para se rebelar, sendo uma forma de ver o mundo e se colocar de maneira furtiva em sua obra para induzir certos olhares. Ele opta por colocar sua criação a serviço da contestação, escancarando seu pensamento e quebrando, principalmente, o esperado das representações femininas e da Alta Cultura atreladas à moda.

Quando falamos sobre moda e estar na moda, é fato que as figuras e corpos femininos são os mais apresentados, trabalhados e também explorados nessa indústria/linguagem. São abundantes as críticas e apontamentos de que o sistema da moda massacra, cataloga, abusa e segrega os corpos femininos, colocando em voga modelos irreais que devem ser tomados como norma e raramente refletindo a multiplicidade do que é o ser feminino. Não é possível dizer que o corpo feminino é respeitado dentro da sociedade e por consequência também não goza de respeito no sistema da moda. Tudo que fuja do padrão será contestado, enquadrado como caricatura, sátira, recalque ou tentativa de subverter a representação “verdadeira” da feminilidade nas passarelas, editoriais e afins. Na relação entre moda e mulheres, essa representação se volta para o canônico. Existe uma expectativa em torno do que são e o que representam essas mulheres, que devem ser as vênus: figuras apreciáveis, dignas de louvor e manifestações de um único ideal de beleza (Eco, 2014). Das modelos para passarela e editoriais, aos manequins expositores, é necessário atender a alguns requisitos nesse corpo feminino, no entanto, essa padronização e busca pela vênus inatingível não é lida como violência por aqueles que perpassam os bastidores, constroem e constituem a moda. As acusações de violência e as críticas erigidas pelo próprio sistema só se apresentam na medida em que as mulheres são retiradas dessa figura sublime e perfeita e realocadas em outras narrativas que não seguem o esperado.

McQueen foi um dos que propôs desafios ao sistema não só ao apresentar tecidos baratos, rasgados e desfiles com temáticas pouco amigáveis, o maior desafio proposto foi o de apresentar mulheres que contavam histórias muito distantes do local de perfeição, graça, sutileza e sensualidade esperados. A mulher em sua obra pode

ser compreendida como grotesca, assustadora, bizarra, agressiva, forte e tantos outros adjetivos cabíveis, no entanto, foi majoritariamente lida pela mídia como violentada, humilhada e subjugada, o que rendeu ao estilista a fama de ser um profundo “odiador” e agressor de mulheres. Desde suas primeiras coleções, a mídia especializada passa a construir e disseminar esse discurso, no qual suas criações são vistas sob uma única ótica: a de afrontosa com o feminino, recheada de perturbações, perversões, agressões e degradações, que só poderiam ser originadas na mente de uma figura misógina que é o “*designer* que odeia mulheres” – alcunha atribuída a ele pela jornalista de moda Brenda Polan, por volta do ano de 1996 (Wilson, 2015).

As mulheres de sua obra detêm a sua estilística e ocupam um espaço alegórico, diferente do real, no qual ele buscava igualar as mulheres aos homens nos quesitos de força, liberdade, sexualidade e poder (Palomo-Lovinski, 2010). Foram inúmeras e comuns em sua obra as mulheres animalescas, sobreviventes, envoltas em uma atmosfera grotesca e perigosa, que destoava da elegância tradicional da moda e por isso é dito que McQueen tinha aversão, medo e desprezo pelas mulheres. Essa foi a chave de leitura mais comum utilizada pela mídia na hora de decodificar suas obras e está além de uma não compreensão do trabalho do artista. Essa rusga entre mídia e McQueen é originária de um lugar maior na moda e nas artes, que é a disputa entre novo e velho; clássico e moderno; veteranos e novatos; desafiantes e desafiados; dominantes e dominados:

> No campo da moda, como em todos os outros campos, são os recém-chegados que, à semelhança do que ocorre no boxe com o desafiante, “fazem o jogo”. Os dominantes agem sem riscos: não têm necessidade de recorrer a estratégias de blefe ou enaltecimento que são outras tantas maneiras de confessar sua fraqueza. “No estilo clássico – diz um decorador – é relativamente fácil criar o belo, enquanto o estilo de vanguarda é muito mais exigente”. Essa é uma lei geral das relações entre os dominantes e os pretendentes. A não ser que mude radicalmente o terreno – que, por definição, não ocorre com ele – o pretendente empenha-se a parecer pretensioso: de fato, tendo que mostrar e demonstrar a legitimidade de suas pretensões, tendo que prestar provas porque não possui todas as credenciais exigidas, “ele exagera”, como se diz, denunciando-se, perante aqueles que só precisam ser o que são para serem como convém. (Bourdieu, 2011, p.11-12)

É uma espécie de mecanismo de defesa do sistema – o desafiado – que já está estabelecido e tem a segurança de não precisar lutar: o conceito de belo já está posto, assim como o feio, o bizarro e o grotesco também já são esperados como o oposto desse belo, não há muita mudança dos papéis sociais dessas figuras femininas, menos ainda em seus corpos; nem mesmo nos desfiles e nas temáticas, pois existe

a especulação do que vem como suposta novidade, que dificilmente é novidade o suficiente para ser estranhada ou ameaçar os alicerces do sistema da moda, que é um pouco estagnado. Ao desafiante, cabe o exagero, a ironia, o afronte e a certeza de que está em um jogo de tudo ou nada, em que pode florescer uma relação pacífica ou conturbada, a depender de quanta ameaça se está representando no momento. Não é por acaso que a grife Alexander McQueen só esteve “apta” para vestir a rainha da Inglaterra e sua família após a morte do estilista, ele era entrelaçado com suas criações e ambos eram desafiantes do sistema: degenerados, com temas que não poderiam ser associadas a monarquia, assim como a exposição *Savage Beauty* só pôde acontecer no ano de 2011 por conta de seu falecimento no ano anterior: ele já não era mais uma pedra no sapato, morreu como gênio, foi aceito como parte do sistema e já podia ser aclamado, pois agora era um desafiante menos nocivo (Watt, 2012).

Desde suas primeiras coleções, a crítica não negava a genialidade de McQueen, mas tinha preferência por ressaltar seus aspectos de desafiante, o que fazia de maneira hostil e provocativa. Joanna Pitman escreveu para o *The Time*s que as modelos pareciam ter lutado alguns *rounds* contra Mike Tyson e depois sido sequestradas por uma guerrilha (Wilson, 2015); Joan Smith, do *Independent on Sunday*, disse que todas pareciam ter sofrido um violento abuso sexual e questionava que tipo de homem doentio submete uma mulher a isso na passarela (Wilson,2015), já Brenda Nolan, do *Daily Mail*, – que o nomeou de “O estilista que odiava as mulheres” – também colocava a homossexualidade de McQueen no enredo e declarava que por isso ele via os corpos femininos em uma combinação de admiração, inveja e medo, o que o levava a ter ideias insultantes, sempre na intenção de humilhar as mulheres (Wilson, 2015). Mesmo após sua morte, a vida de Alexander McQueen continuou sendo usada pela mídia como forma de encontrar respostas a essas “violações” que ele aplicava aos corpos femininos, Sarah Vine chega a culpabilizar um abuso sexual sofrido pelo artista ainda na infância:

> Não é surpreendente. Nos anos anteriores à sua morte, McQueen confidenciou que havia sido abusado sexualmente desde os nove ou dez anos - por seu cunhado. Esses danos terríveis tiveram que ser solucionados de alguma forma, e a raiva era palpável em suas coleções. Muitos de seus projetos mais famosos beiravam o perverso, senão pervertido. Havia um vestido de noiva que fazia a usuária parecer que estava presa em uma camisa de força, sua boca uma agonia silenciosa de batom borrado. E quem pode esquecer os sapatos estratosféricos altos e estranhamente deformados, perturbadoramente reminiscentes da prática cruel e misógina da amarração

> dos pés chinesa. Ah, misoginia. Muitos homens gays adoram mulheres - não foi à toa que a ideia do 'melhor amigo gay' se tornou um elemento básico da cultura feminina. Mas não McQueen. (Vine para o *Daily Mail*, 2015).

As críticas e opiniões da mídia estão relacionadas ao embate entre desafiado e desafiante, no qual os jornais, fotógrafos e revistas de moda fazem as vezes de soldados do desafiado. Se existe um conceito do que é e como estar na moda, esses agentes sempre estarão ali como alguns dos responsáveis, validando ou invalidando esse acontecimento. O desafiado se vale da mídia para tentar induzir uma única imagem e uma única leitura, não muito positiva, de seus desafiantes, a fim desacreditá-los. No entanto, essa leitura pode ser feita por uma maioria, mas não pela totalidade dos expectadores, visto que um desfile, um *look*, uma fotografia e qualquer outra imagem, contam sempre com mais de uma possibilidade de compreensão e leitura.

Cada obra criada pelo artista é um processo de autoria e sai de suas mãos com uma ou mais possibilidades de leitura, entretanto, esse processo também tem sua parcela colaborativa, na qual o expectador precisa se valer da interpretação desses elementos partindo de sua bagagem até aquele momento. Uma mesma cor, forma ou escolha de silhueta pode ter milhares de interpretações, os ícones que podem ser encontrados são parte de um processo de associação mental, analisando como eles se relacionam entre si, quando seus significados são óbvios ou quando se alteram completamente em junção com os demais pormenores observados. (Joly, 2007). Para cada indivíduo, existe uma experiência de primeiridade com as imagens, sons, sabores e sensações que cada um experimenta. Esse acontecimento é sempre único e irrepetível (Santaella, 2005), a primeira apreciação de uma obra de arte, por exemplo, não pode ser repetida com essa mesma obra e nem será replicada com outra: as sensações e o impacto gerado são essa experiência primeira, de observação de significados sensíveis e se deixar alcançar por aquilo que se vê. No entanto, é possível que o bombardeio midiático a respeito das obras de McQueen tenha alcançado as experiências de primeiridade de alguns expectadores, visto que a “fama” de suas criações acabam por precedê-las e a apreciação das obras pode acontecer sob um pré-conceito de violência, abuso e degradação feminina, deixando pouco espaço para outras possibilidades de leitura, principalmente se o expectador contar apenas com as referências mais comuns na moda, que é a de figuras femininas completamente domesticadas.

Conforme sua carreira caminha, essa relação acaba se intensificando, visto que McQueen não tem nenhum interesse em deixar suas temáticas e seu modo de trabalho para trás, e a mídia, por sua vez, não está disposta a encontrar uma nova chave de leitura para suas obras. A cada nova grife em que o estilista trabalhasse, a cada coleção apresentada, o mundo só parecia enxergar novas formas de violentar as mulheres, e isso, aparentemente o alimentava: quanto mais a mídia depreciava seu trabalho, mas ele parecia crescer e mais peculiares se tornavam as próximas coleções. A mídia ganhava em assunto enquanto McQueen ganhava em espaço nos tabloides e revistas, além da validação de seu trabalho, que de uma forma ou de outra, se tornava mais memorável a cada virada de coleção já que ele seguia implementando o que acreditava:

> Eu desenho roupas porque não quero que as mulheres pareçam totalmente inocentes e ingênuas ... quero que as mulheres pareçam mais fortes ... Não gosto de tirar vantagem das mulheres ... Não gosto de homens assobiando para mulheres na rua. Acho que elas merecem mais respeito. Gosto que os homens mantenham distância das mulheres, gosto que os homens fiquem atordoados com uma entrada. Eu vi uma mulher quase ser espancada até a morte pelo marido. Eu sei o que é misoginia ... Quero que as pessoas tenham medo das mulheres que visto". (Palomo-lovinsky, 2010, p.174).

Como já mencionado, McQueen tinha áreas de interesse bastante peculiares e trabalhava sua própria subjetividade na escolha das temáticas e diálogos para sua produção, declarava nas entrevistas que seu trabalho era uma biografia de sua personalidade (Watt, 2012), portanto, é difícil imaginar coleções com motivações declaradamente biográficas que fugissem de quem o artista foi e de seus interesses ligados em encontrar beleza também no grotesco e no bizarro. Nada em suas criações aparentava ser uma escolha ao acaso, são todas pensadas dentro desse imaginário já estabelecido: uma narrativa concisa povoada de seres híbridos, animais, máquinas, amazonas, bonecas e quimeras, e nesse ambiente é que surge o chamado estilo, usado na moda e nas artes como a assinatura de alguém, aquilo que faz o observador ter a certeza de quem está por trás daquela obra. O estilo se liga às "minúcias que escaparam ao controle do pintor, e que o falsário não pensará em reproduzir." (Compagnon, 1999, p.171), na escolha que se pode fazer entre as escolhas, o que manter ou abandonar ao longo de tempo.

Alexander McQueen se vale dos conceitos e representações alegóricas e irônicas para deixar claro suas questões estilísticas e filosóficas com a moda, que já não se trata do vestir e vai muito além do adorno do corpo. Com McQueen, ela constrói uma história significante artística e socialmente, que tem início com sua abordagem sarcástica em relação à indústria, mas que se expande para reflexões acerca de toda a complexidade do sistema da moda: o que ele representa, o que esconde, o que é real e, principalmente, normas existem ou elas são apenas ironia? O estilista se firmou por ser um dos nomes a subverter essa estrutura, usar os materiais e mostrar os corpos indesejados do público de maneira que eles, e também a crítica, estivessem esperando, boquiabertos, por isso. Com sua obra, é possível vislumbrar que existe um mundo mental nos bastidores da moda que é ainda mais espetacular e fantástico do que aquele estampado nas capas de revistas e nas passarelas.

Sua tentativa era a de colocar a mulher em outros lugares, por meio da moda, contar histórias com figuras femininas diferentes das que costumeiramente são apresentadas. Para ele, elas poderiam ocupar novos papéis, para além das donzelas. McQueen tinha pensamentos selvagens para suas mulheres, buscava libertar e conceder poder a elas. Ele alegava desejar genuinamente que suas figuras femininas fossem fortes e poderosas: “Não quero me projetar nas roupas - quero que uma mulher vista uma jaqueta minha e seja ela mesma. ” (Watt, 2012, p.59). Ele não entendia por que a moda só poderia ter uma visão das mulheres, e alimentava suas figuras femininas com as mulheres que tinha em seu convívio: suas amigas, que eram personagens poderosas e destoavam do comum e do esperado. Geralmente, eram pessoas estranhas na escola, que tinham algo diferente naquela época; mulheres andróginas, lésbicas, gordas, baixas ou altas demais e que se mantinham com confiança, e ele se apegou a essas personagens. Não é que as mulheres de McQueen não sejam vulneráveis, é que elas têm confiança e segurança do que são (Watt, 2012).

A visão de McQueen era mais do que pessoal; ela refletia a ironia romântica que se contrapõe com desencantamento à modernidade, em um mundo que privilegiava a lógica fria, McQueen ofereceu uma visão que desafiava essa ideia, mergulhando nas emoções e contradições que fazem parte da experiência humana. Ele criou espaços em que as mulheres puderam ser fortes, vulneráveis, poderosas e complexas, se recusando a aceitar definições simplistas. McQueen resistiu à intenção de aprisionar as mulheres em estereótipos, contemplando uma diversidade e

complexidade de identidades e possibilidades femininas em suas coleções. Com isso, ele ampliou os limites da moda e contribuiu para o diálogo sobre a modernidade, mostrando que é possível integrar razão e emoção na busca por uma sociedade mais equilibrada, com novas perspectivas sobre o papel da mulher no mundo contemporâneo.

CAPÍTULO II – IRONIA ROMÂNTICA

2.1 – Ironia Romântica: a resposta inflamada à modernidade

Para esse tópico, nossa questão já se inicia de maneira complicada, pois ao colocar a ironia romântica como uma resposta à modernidade, precisamos definir com certa precisão o que é a modernidade propriamente dita. Este é um conceito multifacetado que se refere a uma série de mudanças sociais, culturais, econômicas e políticas que ocorreram, principalmente, na Europa Ocidental, a partir do século XVIII. Esse período é caracterizado por uma confiança crescente na razão, no progresso e na capacidade humana de transformar a natureza e a sociedade. Habermas (1987) considera a modernidade "um projeto inacabado", marcado por uma busca contínua pelo aperfeiçoamento das instituições sociais através da racionalização e da ciência (p. 310). A racionalidade é um dos pilares centrais da modernidade. O Iluminismo, por exemplo, floresceu também no século XVIII e promoveu a ideia de que a razão era o caminho para a verdade e a liberdade humana. Pensadores iluministas, como Kant, defendiam que a razão deveria ser utilizada para questionar tradições e superstições, levando à emancipação do indivíduo. Ele mesmo afirmou que "O Iluminismo é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. Menoridade é a incapacidade de usar seu entendimento sem a orientação de outro" (Kant, 1784).

Em conjunto com essa racionalização e busca por melhoramento intelectual, o conceito de progresso também está intimamente ligado à modernidade. A ideia de que a humanidade está em um caminho contínuo de melhoria e desenvolvimento foi um

dos principais legados do Iluminismo. Esta visão otimista sugere que, através do uso da razão e da ciência, a sociedade pode superar os obstáculos e criar um futuro melhor. No entanto, essa visão não é isenta de críticas. Até a contemporaneidade, o progresso não tem se provado uma realidade indiscutível, apresentando-se como uma “espada de dois gumes” (Bauman 2000, p. 14), trazendo tanto benefícios quanto novos problemas e desafios inimagináveis.

Um exemplo claro dessa ambiguidade é a industrialização, um dos processos mais significativos da modernidade. Esse período marcou a transição de economias agrárias para economias industriais, transformando profundamente as relações de trabalho, os padrões de vida e as estruturas sociais. A Revolução Industrial trouxe avanços tecnológicos notáveis, mas também gerou problemas sociais, como a exploração e a urbanização desenfreadas. Marx e Engels, no *Manifesto Comunista* (1848), descreveram os efeitos da industrialização como "a criação de forças produtivas mais massivas e colossais do que todas as gerações anteriores juntas" (1848, p. 15). Eles argumentaram que a industrialização trouxe uma série de impactos sociais e culturais profundos e complexos, colocando o trabalhador em um estado de constante alienação. Marx utilizou esse conceito para descrever a condição dos trabalhadores na sociedade capitalista industrial, argumentando que eles se tornam alienados do produto de seu trabalho, do processo de produção, de seus colegas e de sua própria essência humana. Ele afirmou ainda que "o trabalhador se torna tanto mais pobre quanto mais riqueza ele produz, quanto mais sua produção aumenta em poder e extensão" (Marx, 1844, p. 74). A desumanização é outro impacto significativo. A ênfase na racionalidade e na eficiência levou à criação de sistemas burocráticos e tecnológicos que frequentemente tratam os indivíduos como meras engrenagens em uma máquina. Weber (1905) argumentou que a racionalização da vida social resultou em uma "gaiola de ferro" de controle burocrático, restringindo a liberdade individual (Weber, 1905, p. 181).

A modernidade também resultou na fragmentação da vida comunitária. A urbanização e a mobilidade social aumentaram, mas, frequentemente, às custas das redes tradicionais de apoio comunitário e familiar. A transição de comunidades baseadas em relações pessoais e emocionais para sociedades organizadas em torno de relações impessoais e funcionais alterou profundamente a estrutura social e as interações humanas (Tönnies, 1887). Bauman descreve esse período como de

"liquidez", no qual as estruturas sociais e culturais são constantemente transformadas e a certeza e a estabilidade são continuamente desafiadas. Ele relata que "a modernidade líquida é uma sociedade onde as condições sob as quais agimos mudam mais rapidamente do que as ações em si" (Bauman, 2000, p. 13).

Para Walter Benjamin, a modernidade não é apenas um período de avanços tecnológicos e científicos, mas também uma época de profundas contradições e crises. Ele adota uma abordagem materialista histórica para analisar esse fenômeno, enfatizando a necessidade de "escovar a história a contrapelo" (Benjamin, 1989). Em outras palavras, ele propõe reescrever a história a partir da perspectiva dos vencidos e marginalizados pela marcha capitalista. Benjamin vê a modernidade como um processo que traz consigo a destruição do passado e a perda de experiências legítimas, levando a uma acumulação incessante de ruínas. Ele constrói para nós uma alegoria, valendo-se do *Angelus Novus* de Paul Klee, um anjo que contempla as ruínas do passado enquanto é irresistivelmente arrastado para o futuro por um vendaval. O progresso, para Benjamin, não age como os ventos rumo à utopia, mas como uma tempestade que empilha destroços sobre destroços (1989). Em suas palavras, "o anjo gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar" (Benjamin, 1989, p. 257). Esse vendaval empurra a humanidade para frente sem considerar o que é deixado para trás.

Figura 51 – Angelus Novus

Fonte: Paul Klee. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Angelus_Novus. Acesso em: 28/08/2024.

A modernidade é também um momento de grande mercantilização que permeia todas as esferas da vida. Cada experiência e cada coisa são avaliadas em termos de seu valor econômico. Baudelaire, um poeta amplamente estudado por Benjamin, captura essa essência mercantilista em sua obra, revelando as tensões e contradições inerentes ao capitalismo. Em "Flores do Mal", Baudelaire utiliza a poesia para expor a dimensão infernal da modernidade, subvertendo as palavras e seus significados para refletir os conflitos do período (D'Angelo, 2006, p. 237).

> Às vezes, por prazer, os homens da equipagem
> Pegam um albatroz, imensa ave dos mares,
> Que acompanha, indolente parceiro de viagem,
> O navio a singrar por glaucos patamares.
>
> Tão logo o estendem sobre as tábuas do convés,
> O monarca do azul, canhestro e envergonhado,
> Deixa pender, qual par de remos junto aos pés,
> As asas em que fulge um branco imaculado.
>
> Antes tão belo, como é feio na desgraça
> Esse viajante agora flácido e acanhado!
> Um, com o cachimbo, lhe enche o bico de fumaça,
> Outro, a coxear, imita o enfermo outrora alado!
>
> O Poeta se compara ao príncipe da altura
> Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;
> Exilado no chão, em meio à turba obscura,
> As asas de gigante impedem-no de andar.
> (As flores do mal, 1857)

O poema é uma forte alegoria da condição do artista e da condição humana no período. O albatroz, sendo uma ave imperial dos oceanos, é aprisionado e rebaixado pelos marinheiros — uma representação da condição humana e criativa capturada e degradada. Suas graciosas asas tornam-se desajeitadas e inúteis, simbolizando a alienação das pessoas, na qual a mercantilização e a racionalização transformam as possibilidades e capacidades humanas em algo desajeitado e inútil. Benjamin refere-se a esse processo de alienação em termos de perda da experiência genuína e da "aura" na modernidade. Baudelaire fala do poeta como desse albatroz, o "príncipe das nuvens", que, quando lançado entre os homens, é zombado e atormentado. É a metáfora com a qual Benjamin identifica a modernidade, no que diz respeito à mercantilização e banalização da arte, ou seja, da liberação de sua seriedade e conteúdo. Sendo uma época orientada pela razão e produção em massa, ela deixa o artista alienado e mal equipado em alguns casos, incapaz de se ajustar ao mercado ou à sociedade. "O Albatroz", no entanto, também fala de uma maneira mais geral:

assim como essa ave é desajeitada em terra, o homem contemporâneo é frequentemente desajeitado nesse espaço em que a eficácia e a conformidade são mais consideradas do que a individualidade e a criatividade. A "gaiola de ferro" de Weber e a "modernidade líquida" de Bauman compartilham a tensão básica entre a individualidade e a conformidade, alertando implicitamente contra a viabilidade de permanecer autêntico e desimpedido em um mundo no qual todas as esferas da existência são redefinidas e transformadas em mercadorias.

Para Benjamin, a mercantilização transforma radicalmente a arte e a experiência estética. Ele observa como a literatura de folhetim exemplifica a diluição da autoria e a transformação da obra de arte em mercadoria. Baudelaire percebe essa interdependência entre artista, obra e público, comparando o literato à prostituta, cuja arte é consumida e descartada pelo mercado (Benjamin, 1991). Essa mercantilização resulta na perda da "aura" da obra de arte, conceito central na análise de Benjamin, na qual a "aura" representa a unicidade e a presença autêntica de uma obra em seu contexto original. A modernidade, com sua capacidade de reprodução técnica, destrói essa aura, transformando a obra de arte em uma mercadoria consumível em massa (Benjamin, 1994). Isso é tanto libertador quanto opressivo: enquanto torna a arte mais acessível, também a submete à lógica do mercado, privando-a de sua autenticidade e complexidade. É também um campo de batalha em que as lutas sociais se manifestam na cultura e na linguagem. A poesia de Baudelaire, com suas alegorias e resistência ao mercantilismo, exemplifica como a arte pode revelar e resistir a esse sufocamento. Benjamin vê a tarefa do crítico materialista como a de desmascarar essas forças e revelar a luta social que se desenrola no interior das linguagens (D'Angelo, 2006, p. 238).

> A construção dos versos de Baudelaire é comparável ao plano de uma grande cidade, na qual se pode movimentar sem ser percebido, encoberto por blocos de casas, portões ou pátios. Neste mapa, as palavras têm, como conspiradores antes de estourar uma rebelião, seus lugares indicados com precisão. Baudelaire conspira com a própria linguagem. Passo a passo, calcula seus efeitos (Benjamin, 1991, p. 120).

A resistência cultural é essencial para desafiar a desumanização e a alienação, figuras como o *flâneur* – um observador da vida urbana, alguém que caminha pelas ruas sem se misturar completamente à multidão – e o *dândi* –, um devoto do belo que se distingue pela elegância e comportamento calculado, resistindo à vulgaridade da sociedade burguesa através do refinamento e do estilo – com suas vidas de ócio e

indiferença, representam uma forma de resistência à moralidade burguesa e à especialização utilitária da vida moderna. Eles subvertem as normas sociais e afirmam a importância da subjetividade e da criatividade individual (D'Angelo, 2006, p. 242).

A moda também se sobressai nesse contexto e é tida por Benjamin (1994) como um exemplo paradigmático das contradições da modernidade: ela encapsula a tensão entre o novo e o efêmero, a inovação e a repetição, tornando-se ao mesmo tempo um símbolo do progresso e um testemunho da superficialidade e da transitoriedade da vida moderna. É a grande alegoria da modernidade em que cada nova tendência é uma tentativa de capturar o espírito do tempo, mas que inevitavelmente se torna obsoleta e é substituída por outra. Essa constante busca pelo novo reflete a ansiedade e a insatisfação inerentes à modernidade, um tempo de inovação incessante que paradoxalmente gera sentimento de vazio e alienação.

O estudo de Benjamin nos leva a pensar sobre as consequências da modernidade e os possíveis veículos de resistência e renovação cultural. Em vez de comprar um ideal composto apenas de imagens fascinantes de avanço tecnológico, é necessário ter uma visão mais ampla sobre os conflitos e sonhos que caracterizam o período. Compreender essas características e impactos é fundamental para apreciar a crítica que a ironia romântica oferece à modernidade, pois esse movimento surge como uma reação, especialmente contra as primícias modernas relacionadas ao progresso e à racionalidade. Esse movimento, que ganhou força no final do século XVIII e início do século XIX, buscava resgatar a subjetividade, a emoção e a individualidade, elementos que os românticos acreditavam estar sendo suprimidos pela ênfase excessiva na razão.

Friedrich Schlegel foi uma figura central no desenvolvimento da ironia romântica, descrevendo-a como "a forma de paradoxo mais elevada; é a arte de pensar simultaneamente duas coisas contraditórias e entrelaçadas" (Schlegel, 1991, p. 27). Essa definição sublinha uma natureza complexa e dialética, que busca desafiar e desconstruir as certezas absolutas promovidas pela modernidade. O termo Ironia Romântica é composto por outros dois termos, que à primeira vista são incompatíveis: ironia e romantismo. O Romantismo é sempre associado à ideia de modernidade, de uma nova visão do autor que consegue ter alguma objetividade dentro de sua própria subjetividade. Já a ironia que tratamos aqui é diferente da figura retórica que consiste em dizer o contrário do que se pensa. Ela diz respeito a um modo específico de lidar

com os limites da representação e da linguagem, no qual “o autor está presente em sua obra e conduz todos os jogos possíveis da dissimulação” (Behler, 1997, p. 11). Além disso, a ironia romântica refere-se a uma atitude fundamental do ser humano frente a sua própria existência, um modo específico de lidar com os limites da linguagem e das representações. De certa forma, é uma contradição entre gerir ou não os sofrimentos e as inquietações inerentes à condição humana, especialmente as modernas e contemporâneas. Foi um conceito pensado, inicialmente, como exclusivo da Literatura, mas logo ficou claro que a ironia romântica vai além e se estende para outros domínios da linguagem, especialmente para aquelas manifestações que questionam e apontam para os limites de cada linguagem em si: “aquele movimento que faz a linguagem se suspender ou se negar a si mesma”, “gesto de suspensão e autocancelamento da linguagem” e ainda “uma qualidade de toda linguagem quando ela se vê como tal, um perpétuo deslocamento que define a própria linguagem da arte...” (Nestrovski, 1996, p. 7).

Com a ironia romântica posta em jogo para todas as linguagens, para além da literária, muitos autores que lidam com objetos visuais passam a abordagens autocríticas e autorreferentes, unindo as possibilidades de um autor que se coloca ocultamente – ou não – no texto e a do autor que anda às voltas com o próprio sofrimento quando ao que é ser humano e lidar com essa carga. Com isso, ao menos, parcialmente, destroem a aparência de verossimilhança e revelam o caráter realmente ficcional das narrativas e das representações. Explicando de uma maneira alegórica, a ironia romântica no âmbito das linguagens visuais e plásticas está bem próxima do que a democratização da fotografia fez com a pintura: por se tornar a forma mais rápida, efetiva e com melhor preço, tomou seu lugar no retratar a realidade, ao mesmo tempo que emancipou completamente a pintura dessa obrigação de ser a retratista da humanidade, abrindo espaço para que as representações pudessem escapar da realidade e enveredar para o onírico, o surreal, o obtuso, o abstrato completo, podendo de questionar, se violentar, se deleitar e se (re)construir como uma linguagem em que a representação do real, verossimilhança, é totalmente questão de escolha.

> Em 04 de outubro de 1856, o Teatro Ginásio representou uma peça intitulada *Les Toilettes Tapageuses* (As Toaletes Escandalosas). Era a época da crinolina e as mulheres-balão estavam na moda. A atriz que representava o papel principal, tendo compreendido a intenção satírica do autor, trazia um vestido cuja saia propositalmente exagerada tinha uma amplidão cômica e quase ridícula. No dia

> seguinte, à primeira apresentação, seu vestido foi pedido como modelo por mais de vinte grandes damas, e oito dias depois a crinolina tinha dobrado de dimensão. (Du Camp *apud* Benjamin, 2009, p. 104)

Para falar, especificamente, da moda, retomaremos o exemplo do texto teatral citado logo acima, pois nele, o excesso na crinolina está dado de maneira irônica ao público, um deboche às tendências de moda da época. Entretanto, sua compreensão é feita como normativa, fazendo o vestido em questão se tornar um objeto de desejo e ser o responsável por ampliar ainda mais a silhueta feminina ironizada. No momento, a atriz age ironicamente, dissimula suas intenções e cria significados ocultos no seu texto, “intromete-se, revela-se dentro do texto tecendo comentários sobre os fatos narrados ou mesmo refletindo sobre sua própria criação” (Willrich, 2013, p. 5). O autor é colocado numa posição em que expõe sua ruína de maneira debochada, que, juntamente com a alegoria, implica na quebra dessa aparente totalidade da obra de arte. Ambas se opõem à concepção de uma obra que está pronta, acabada e fechada em si e colaboram para a ampliação dos sentidos e das possibilidades e não para seu engessamento em uma única possibilidade de leitura.

Além da leitura, na qual o significado de um texto ou objeto da arte nunca estará fechado, um texto teatral do ano de 1856 se torna capaz de expor a ruína eterna da moda: em oito dias as crinolinas haviam dobrado de tamanho, a velocidade e a ferocidade nas quais as tendências acontecem é realmente assustadora e são as mais absurdas possíveis. Aspectos tão básicos da linguagem, como o sarcasmo ou um trocadilho que seja, parecem ser completamente ignorados no momento de construir uma leitura a respeito dos objetos da moda, desde o século XIX, aparentemente. A normatização é quase instantânea e, após esse momento, não há muito o que fazer: as crinolinas vão seguir aumentando, até que em algum momento outro ‘modista’ ou estilista resolva fazer um gracejo, rir de alguma coisa ou debochar da cara de alguém e assim criar uma nova tendência absurda, que deveria incomodar, mas que serve ao extremo oposto.

Sabemos qual é nosso objeto de estudo neste texto, no entanto, a grife espanhola *Balenciaga* merece nossa atenção e uma grande felicitação pelo trabalho que realiza com a ironia romântica e como mexe com o mercado de consumo, a história da moda e da cultura popular, tudo ao mesmo tempo, causando amor e raiva,

profundamente e em simultâneo. A marca de alta costura e *prêt-à-porter* de luxo foi fundada em 1919 por Cristóbal Balenciaga (1895-1972), costureiro bastante cartesiano, chamado de o “arquiteto da alta costura”, por se valer de cortes estruturados, com cores sólidas e linhas marcadas, que prezavam por uma elegância sóbria, com pitadas de ousadia, para aqueles que vestiam suas criações (Jouve, 1997). No entanto, por volta dos anos 2010 a marca passou a jogar com novas possibilidades, em especial, a de se colocar em contradição constante, fetichizando a pobreza e glamurizando a miséria no mercado de luxo, como é possível constatar em bolsas que simulam sacos de lixo, peças desgastadas e objetos do cotidiano transformados em acessórios de valores inflacionados.

Figura 52 – Glamurização da pobreza

Fonte: Tênis. Disponível em: https://www.ocarafashion.com/2022/05/11/balenciaga-paris-sneakers-tenis-super-destruidos/. Acesso em: 28/08/2024.

Figura 53 – Cotidiano I

Fonte: Brinco. Disponível em: https://glamour.globo.com/moda/noticia/2022/08/esse-brinco-de-cadarco-custa-r1340-e-sim-e-da-balenciaga.ghtml. Acesso em: 28/08/2024.

Figura 54 – Cotidiano II

Fonte: Pulseira. Disponível em: https://marciatravessoni.com.br/moda/novo-bracelete-da-balenciaga-imita-fita-adesiva-e-custa-r-16-mil/. Acesso em: 28/08/2024.

Por meio de grifes como a *Balenciaga* é possível visualizar o papel da moda e precisamente do estilista em meio a tudo isso: é de alegorista, sujeito responsável por cruzar os elementos visuais a seus significados, quem pega de diversas fontes e faz suas próprias associações, coloca objetos lado a lado e observa se eles se encaixam: “aquele significado para esta imagem ou esta imagem para aquele significado”. (Seligmann, 1999, p. 94), não deixando a moda fechada em um significado absoluto, trazendo possibilidades de leitura que podem colocar uma mesma série de itens – como os citados acima – com leituras completamente diferentes que vão desde: esse tipo de moda é um afronte a situação do mundo, uma simulação na qual a pobreza e a miséria humana são exploradas para criar um “visual despojado”, para que a classe mais abastada possa fingir miséria, divertir-se e assim esquecer que essa situação é causada por eles, por meio da exploração das classes mais baixas; ou ainda, uma visão mais emocional, na qual os rasgos, manchas e similaridades com os objetos do cotidiano sejam lidos com certa ingenuidade, com licença poética, como nos versos de Manoel de Barros, que afirmam que “ o que é bom para o lixo é bom para a poesia”, que “tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima, serve para a poesia” (Barros, 2010, p. 148), trazendo uma certa aura de afetividade fantástica para objetos recém feitos, mas que tencionam passar uma narrativa de que já passaram por muita história. Mas a moda é parte constituinte da chamada alta cultura, como abordaremos no Capítulo II e, aos leitores mais atentos, existe uma possível análise

sobre os itens *Balenciaga* que é mais verdadeira que a outra, deixo para cada um a liberdade de leitura e escolha.

A ironia romântica também se expressa através de um ceticismo em relação às narrativas de progresso e desenvolvimento, e em vez de aceitar passivamente as promessas de um futuro melhor através da racionalidade e da tecnologia, os que optam por essa abordagem questionam essas promessas e destacam suas falhas. Benjamin utilizou amplamente a ironia romântica em suas análises culturais, explorando as tensões entre prosperidade e decadência, modernidade e tradição, e criticando a ideia de progresso linear, sugerindo que ele muitas vezes traz consigo destruição e perda. Ele via a modernidade não apenas como uma era de avanços, mas também como uma época de crises e rupturas. Enquanto ele examinava a Paris do século XIX, revelando como os avanços da tecnologia e do capitalismo transformaram a cidade, seu enfoque estava em perceber os paradoxos e contradições que a modernidade oferece. Para ele, a ironia romântica revela as falácias do otimismo e expõe as realidades mais sombrias.

Sua influência pode ser vista na Filosofia e Literatura modernas. Filósofos como Theodor Adorno e Michel Foucault foram influenciados pela crítica romântica à modernidade e utilizaram conceitos similares em suas próprias análises. Adorno, por exemplo, criticava a indústria cultural e a racionalidade instrumental, argumentando que estas perpetuavam formas de dominação e controle social. Foucault, mesmo não falando diretamente sobre ironia romântica, fazia uma crítica semelhante ao expor as estruturas de poder e domínio no cerne das instituições modernas, que constroem narrativas de progresso com a finalidade de perenizar a dominação de uns sobre outros. Na Literatura, autores como Franz Kafka e Lord Byron, cujas obras frequentemente exploram temas de absurdo e alienação, demonstram afinidades com a ironia romântica. Kafka, em particular, utilizava a ironia para questionar a racionalidade burocrática e o poder opressor das instituições modernas, como *em "O Processo"* (1915). Byron, por sua vez, empregava a ironia para destacar a desilusão e a desesperança da existência humana, como no poema satírico *"Don Juan"* (1819). Essa ironia também pode ser observada em obras como *"Frankenstein"* de Mary Shelley, que critica a busca desmedida pelo conhecimento científico e as consequências destrutivas dessa busca, e *"O Morro dos Ventos Uivantes"* de Emily Brontë, que explora as contradições da sociedade vitoriana através de personagens

complexos e emocionalmente intensos. Na cultura *pop* contemporânea ela encontra ressonância em filmes e séries que exploram temas de alienação e desilusão, obras como *"Blade Runner"* e *"Black Mirror"* utilizam a ironia para criticar as promessas tecnológicas e os impactos sociais do progresso desenfreado. Essas narrativas destacam as falhas e os perigos das utopias modernas, revelando as realidades distópicas que frequentemente acompanham os avanços tecnológicos.

A estética das criações de Alexander McQueen está profundamente enraizada na ironia romântica. Suas coleções frequentemente desafiam as convenções da moda e utilizam elementos provocativos para questionar a superficialidade e o consumismo da modernidade. Conforme observado por Pires e Castro (2011), "os desfiles de McQueen são transformados em verdadeiros espetáculos, apropriando-se cada vez mais da arte performática, criados para subverter os valores do útil e do belo e assim produzir um trabalho" (p. 2). Ao longo de sua carreira, ele usou a moda como uma plataforma para desafiar as normas estéticas e sociais, criticando a concepção contemporânea do vestir e da arte, ainda impregnada pelas promessas de sucesso futuro, constante melhoria e progresso. Em suas obras, McQueen recorre à paródia, ao pastiche, ao exagero, à apropriação e à violência, tudo em prol da provocação e da crítica ao seu próprio lugar no tempo e ao sistema da moda (figura 55)[21], expondo suas contradições. Para ele, a moda era uma forma de arte que deveria desafiar normas e provocar reflexão. Como destacou Wilson (2015), "Para McQueen, cada peça era uma obra de arte única, criada com a intenção de provocar e desafiar o espectador, recuperando a aura que a modernidade havia destruído" (p. 89). Essa ironia se manifesta em forma de alegorias visuais, com McQueen, frequentemente, utilizando símbolos históricos e culturais para comentar sobre o presente, criando novas histórias que visavam modificar as percepções convencionais de beleza e elegância.

[21] Imagem 58 disponível em: https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw207651/Alexander-McQueen-Isabella-Blow . Acesso em 08/2024.

Figura 55 – McQueen e Isabella Blow

Fonte: David Lachapelle 1997 para Vanity Fair. Disponível em: https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/09/alexander-mcqueen-isabella-blow-movie. Acesso em: 28/08/2024.

A coleção *The Horn of Plenty* é um exemplo emblemático da ironia romântica na obra de McQueen. Nesse desfile, ele criou um cenário composto por escombros e entulhos, incluindo sacos de lixo e peças de carros esmagados, rebatendo o excesso e o desperdício da sociedade de consumo. Através do uso de materiais reciclados e da construção de um cenário caótico, McQueen criticou a superficialidade da moda contemporânea e o ciclo incessante de consumo e descarte. "Cada entrada, um feito técnico, devido à excentricidade das modelagens e o grande detalhamento da alfaiataria" (Pires & Castro, 2011, p. 4). No mesmo desfile, ele desconstruiu e reconstruiu elementos tradicionais da moda, como o clássico terno de *tweed* de Chanel, transformando-o em uma peça de modelagem nada anatômica, manchada de tinta preta, como se tivesse sido queimada. McQueen utilizou elementos grotescos e exagerados para criticar a superficialidade e o consumismo da moda contemporânea. Ele adotava essa perspectiva em suas coleções, utilizando elementos do passado para criticar e reinterpretar o presente. Essa busca pela autenticidade e pela singularidade é uma forma de resistência cultural que se alinha com a ironia romântica.

Figura 56 – Cenário de *The Horn of Plenty*

Fonte: Gleason, 2012, p.194.

Na coleção *The Hunger* (outono/inverno, 1996), McQueen abordou a obsessão da sociedade moderna pela beleza e juventude eternas, "desafiava as convenções da moda, expondo a futilidade da busca incessante pela perfeição física" (Knox, 2010, p. 84). As modelos desfilaram com próteses que alteravam suas formas corporais, criando uma imagem perturbadora que criticava a superficialidade e a mercantilização do corpo humano. Essa coleção utiliza a ironia romântica ao subverter as expectativas de beleza e destacar a artificialidade das normas sociais. Em *Dante*[22], ele misturou referências ao renascimento com elementos militares, criando uma narrativa que criticava a guerra e a hipocrisia religiosa. Apresentada na Igreja de Cristo em Spitalfields, Londres, a coleção utilizou o simbolismo religioso para questionar as narrativas de progresso e moralidade. A ironia romântica está na justaposição de

[22] Disponível em: https://www.vam.ac.uk/museumofsavagebeauty/mcq/mask/ Acesso em: 08/2024.

beleza e violência, sugerindo que o progresso humano é frequentemente acompanhado por destruição. "*Dante* foi uma declaração poderosa contra a glorificação da guerra e a hipocrisia da religião institucionalizada" (Pires & Castro, 2011, p. 3).

Figura 57 – Dante

Fonte: Museu Victoria & Albert. Disponível em: https://www.vam.ac.uk/museumofsavagebeauty/mcq/mask/ Acessado em: 26/08/2024.

The Overlook (outono/inverno, 1999) é outro exemplo de ironia romântica, pois utiliza o horror para criticar a glorificação do progresso tecnológico e a desumanização resultante. Inspirada no filme *O Iluminado*, a coleção apresentou modelos em cenários que lembravam um hotel assombrado. "McQueen transformou a passarela em uma cena de filme de terror, desafiando o espectador a confrontar suas próprias ansiedades" (Wilson, 2015, p. 119). Ele usou a estética do horror para explorar a fragilidade da sanidade humana e a alienação na sociedade contemporânea. Já em *Eye* (primavera/verão, 2000), McQueen fez uma crítica contundente à cultura de

vigilância e à erosão da privacidade, "explorou o *voyeurismo* e a invasão da privacidade na era digital, ele utilizou telas de vídeo e câmeras para transmitir o desfile ao vivo, comentando sobre a vigilância constante e a perda de privacidade na sociedade moderna" (Knox, 2010, p. 91). A ironia está presente na maneira como ele expõe a beleza enquanto critica a obsessão pela imagem e pelo controle social.

Figura 58 - *Supercalifragilisticexpialidocious*

Fonte: Gleason, 2012, p. 99.

Em *Voss* (primavera/verão, 2001), McQueen transformou a passarela em uma instalação que se parecia com uma mistura de terrário e sanatório, na qual as modelos desfilaram em uma caixa de vidro, evocando sentimentos de claustrofobia. Ele utilizou da ironia romântica para criticar a obsessão da sociedade pela perfeição e pelo controle, ao mesmo tempo em que celebrava a individualidade e a resistência: "*Voss* foi um comentário poderoso sobre a obsessão da sociedade pela conformidade e pela normatização" (Wilson, 2015, p. 125). Para a coleção *Supercalifragilisticexpialidocious* (outono/inverno, 2002), McQueen explorou a fantasia e a fuga da realidade, utilizando referências de *Mary Poppins*. Com isso, ele subverteu a inocência e a magia do filme, transformando-o em uma narrativa sombria e perturbadora: "pegou um símbolo de alegria e o transformou em algo sombrio e complexo, refletindo a dualidade da experiência humana" (Knox, 2010, p. 98) e criticando a superficialidade do escapismo moderno e expondo a complexidade das emoções humanas. Já *Widows of Culloden* (outono/inverno, 2006) “foi uma declaração poética sobre a resiliência diante da tragédia, uma homenagem à história escocesa e às viúvas da Batalha de Culloden” (Pires & Castro, 2011, p. 3). A ironia

romântica está posta na maneira como ele mistura beleza e tragédia, criticando a glorificação do progresso histórico e destacando as consequências humanas da guerra. McQueen utilizou tecidos tradicionais escoceses e elementos históricos para criar uma narrativa que celebra a resistência e a sobrevivência. A crítica de McQueen ao contemporâneo não é apenas uma rejeição às normas estabelecidas, mas também uma busca por novas formas de expressão e identidade. Sua obra revela a complexidade e a ambiguidade que caminham desde a modernidade, desafiando-nos a ver além das aparências e a questionar as narrativas dominantes de progresso e inovação. Em última análise, McQueen nos mostra que a moda deve ser capaz de expor verdades que são ocultas e de provocar uma reflexão profunda sobre as condições da existência humana no presente momento.

2.2 – O alegórico, o irônico.

Alegoria, do grego a*llos agoreuein* – falar na ágora, usar uma linguagem pública – pode ser compreendida como uma forma de representação em que existe um jogo entre dizer e não dizer (CEIA, 1998). É aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra e, muitas vezes, está carregada de valores morais, trazendo ao campo visível sentimentos e conceitos que só existem no campo das ideias. Historicamente, a alegoria foi utilizada para interpretar mitos e textos literários, como os de Homero, através de significações ocultas que personificavam princípios morais ou forças sobrenaturais. A alegoria é frequentemente definida como uma metáfora ampliada. Segundo Quintiliano, é uma "metáfora continuada que mostra uma coisa pelas palavras e outra pelo sentido" (Quintiliano *apud* Ceia 2009). Na tradição retórica, metáfora e alegoria são distintas: a metáfora considera termos isolados, enquanto a alegoria se amplia a expressões ou textos inteiros. Exemplo disso é a fábula de Esopo "O leão e a rã", que se transforma em alegoria ao substituir a rã pelo Orgulho e o leão pelo Poder, atribuindo um sentido moral à história. Na literatura, especialmente na medieval, muitas vezes recorre à personificação de noções abstratas. Sua interpretação depende de uma leitura intertextual para identificar um sentido moral profundo (CEIA, 2009) A alegoria necessita de uma certa estabilidade do sentido para cumprir seu propósito moral e, ao longo da história, serviu como instrumento de interpretação teológica e moral, sendo utilizada em explicações bíblicas e na literatura

clássica para representar ideias complexas de forma acessível e moralmente edificante.

> Em *Origem do Drama Barroco Alemão*, Benjamin discute peças de teatro escritas por autores alemães do século XVII, peças conhecidas apenas por alguns especialistas e que nem em sua própria época foram encenadas. No entanto, o drama barroco é utilizado para de contrastar e conceituar a "tragédia clássica". São dois universos espirituais distintos colocados em jogo. A tragédia clássica através da piedade e do terror, provoca uma catarse purificadora no espectador; no palco gira um acontecimento único julgado por instâncias superiores. No drama barroco, o palco não é um lugar "real", mas um composto de ruínas; pressupõe espectadores inseguros, condenados à reflexão melancólica de problemas insolúveis, pois não há mais uma instância mais alta competente para julgamentos claros, nem valores absolutos (Groppo, 2003, p.18)

Figura 59 – Saturno devorando um filho

Fonte: Gombrich, 2016, p. 352.

O Barroco é a primeira expressão do sentimento de insegurança e instabilidade que são fundamentais para a modernidade, o período "inaugurou um modo de sentir que ainda hoje é o nosso... Sentimo-nos frágeis e – o que é pior – sentimo-nos culpados de nossa fragilidade" (Konder, 1989, p. 28). O Barroco também nos introduz uma nova forma de fazer arte, que ocupa lugar central na filosofia da linguagem de Walter Benjamin (1984), a alegoria. Mesmo que ela possa ser lida como um símbolo, a expressão da convenção e atribuição de significado entre o imagético e seu conceito – uma pintura, como *Saturno devorando um filho* (figura 59), por exemplo – ela não é apenas esse símbolo romantizado da representação, a alegoria está numa espécie de "agora místico", pois ela acontece nesse momento suspenso do tempo, tornando-se uma captura do eternamente efêmero, que também se distingue do símbolo pelo seu caráter moral e pela representação detalhada da realidade,

elemento a elemento, e não no seu conjunto. Não é apenas uma técnica literária ou um dispositivo estilístico, mas uma forma de compreensão e representação do mundo e, no contexto do drama barroco, a alegoria assume uma importância central, servindo como meio de expressão daquilo que é uma ferida em sua época.

Benjamin aborda a alegoria por meio do Barroco, que por sua vez é uma crítica estilística, analisando suas formas dentro do contexto histórico e filosófico em que se desenvolveu, ele extrai desses elementos uma filosofia da história e da linguagem. A teoria da alegoria de Benjamin vai além de ser mera ferramenta para entender o barroco; ela busca estabelecer a alegoria como uma categoria estética capaz de compreender os fenômenos históricos de maneira mais eficaz, pois segundo ele, ao contrário do que afirma a tradição romântica, o símbolo não consegue atingir essa compreensão. Ele pretende, assim, corrigir o que vê como uma visão distorcida e superficial do símbolo, influenciada pelo romantismo, que aspirava a um conhecimento absoluto. O conceito autêntico de símbolo está para ele “Situado na esfera da teologia, e não teria nunca irradiado na filosofia do belo essa penumbra sentimental que desde o início do romantismo tem se tornado cada vez mais densa” (Benjamin, 1984, p. 182), o que o torna pauta de crítica por parte de Benjamin, que percebe o romantismo tratando o símbolo teológico como uma simples conexão entre manifestação e essência, o que, em sua visão, revela uma falta de rigor crítico e filosófico e resulta em uma análise que perde de vista o conteúdo na forma e a forma no conteúdo, falhando em oferecer uma compreensão equilibrada e completa.

> O Barroco é, assim, um esquema mental que se contrapõe àquele que o precede, o Renascimento. A arte barroca se apresenta, por um lado, como o contraponto à estética do belo preconizada pelo classicismo, tomado como unidade não contraditória da beleza, e, por outro, como manifestação do espírito de uma época. A tradição clássica, de que se distingue a barroca, se caracteriza, sobretudo, por uma visão de mundo demasiadamente positiva: nela não há lugar para o ocasional e o improvisado. A obra de arte clássica transfere a imagem da realidade para uma forma simplificada, supostamente única, integrada (Pereira, 2007, p.50).

A presença do pensamento embebido na ironia romântica e na alegoria é um aspecto evidente na obra de McQueen, estando presentes na teatralidade de suas composições, das combinações de tecidos e modelagens, em seus desfiles e no uso do incômodo no espectador, causado por suas escolhas. Em suas criações, ele usa aquilo que é desprezado pelo ambiente da moda, seja material ou conceitual, era comum utilizar retalhos, fósseis, insetos, armaduras, flores secas, animais no formol, lascas de madeira, tecidos manchados, rasgados e de pouco valor econômico

(Palomo-Lovinski, 2010). Para além disso, o artista nutria diversos interesses peculiares que vez ou outra acabavam incorporados a sua produção: nado artístico, ornitologia, fotografias *post-mortem*, *freak shows*, *cabinet de curiosités*, *shows* burlescos e demais situações que envolvessem certos níveis de fetiches e degradações (Callahan, 2015). A obra de McQueen, com sua riqueza e complexidade emocional, exemplifica perfeitamente como a alegoria pode servir como uma forma de compreensão e crítica da modernidade. Lendo sua obra sob a luz das ideias de Benjamin, é possível notar que ele usava a moda como uma plataforma para explorar as tensões inerentes à condição humana e criava narrativas alegóricas, barrocas. Seus desfiles eram meticulosamente coreografados para provocar uma reação emocional e intelectual, e a essa altura já sabemos que cada peça de roupa funcionava como um fragmento de uma narrativa maior, um grande projeto estético ou experiência estética, desafiando o espectador a ver além da superfície, obrigando aqueles que veem sua obra a ficarem por mais tempo do que uma ou duas coleções isoladas.

A escolha de materiais não convencionais, como os já citados insetos, flores secas e tecidos desgastados, era deliberada, buscando questionar o valor e a impermanência dos objetos, refletindo a ideia de que a modernidade é construída sobre ruínas, nas quais McQueen era bastante interessado, fossem elas ruínas culturais, históricas, ou de qualquer outra natureza arruinada. Ele, frequentemente, incorporava elementos do passado em suas coleções: do período vitoriano à Idade Média, passando por mitologias e assassinos em série que nunca foram descobertos, criando, assim, um diálogo entre o antigo, o novo e mais: entre as ruínas que existiram no passado e como elas ainda se perpetuam no hoje... Não era apenas um exercício estético, mas uma crítica à maneira como a modernidade trata o passado – algo a ser superado, em vez de compreendido e integrado. Para McQueen, a moda era um meio de explorar essas tensões e de resgatar o que havia sido esquecido ou marginalizado pela narrativa dominante da modernidade.

> O Barroco indica, em contrapartida, que uma obra de arte não é algo tão bem estruturado, inscrito sob uma forma única e delimitada. A arte barroca inscreve a história e nela se ampara; nesse sentido, deriva de uma visão de mundo fundamentalmente dinâmica e acidental, contingente. A obra de arte barroca é sempre aberta, diversa, não indicando nunca uma coisa acabada, perfeita, mas sempre o tumulto, a confusão e a morte. Isso explica porque a

> ruína é uma alegoria da existência humana em vista da eternidade do divino (Pereira, 2007,p. 51).

Figura 60 - Vestido da coleção NO. 13 Primavera/Verão 1999

Fonte: Vestido pintado no decorrer do desfile. Disponível em: https://versatille.com/colecao-de-pecas-iconicas-de-alexander-mcqueen-vao-a-leilao/. Acesso em 13/10/2023.

A linguagem, ao fragmentar a realidade, mostra que a ideia de uma história completa e definitiva é uma ilusão e, segundo Benjamin (1984), a morte é uma característica essencial dela. Nesse contexto, a alegoria atua como uma crítica à maneira como o mundo é descrito, funcionando como uma forma de redenção. Esses termos, assim como termos relacionados como restauração, recuperação, reabilitação e rememoração, apontam para uma perda inicial que afeta como algo é visto e representado, se refere ao desejo de resgatar uma ordem perdida no tempo, na história e na linguagem. Esse sentimento de perda é como um luto que reflete a saudade de uma ordem histórica que não existe mais e que o homem moderno, com sua visão prática e limitada, não consegue alcançar completamente. No Barroco, a morte é a grande ilusão e seu tema central, simbolizando a decadência de todas as coisas e a desvalorização do mundo físico em comparação com o espiritual. A morte tem um papel paradoxal: é ao mesmo tempo um sinal da fragilidade dessa ordem e sua salvação e isso explica por que Benjamin utiliza a alegoria como uma chave metodológica: a alegoria, ao focar na mortalidade, procura preservar os objetos e fenômenos históricos de uma existência vazia e atemporal. Benjamin quer humanizar os objetos, dar-lhes uma identidade própria, tratando-os como itens colecionáveis, conectados à natureza. A alegoria é uma mistura de história e natureza (Benjamin,

1984) sendo a vida histórica o verdadeiro foco do Barroco, refletindo o fluxo contínuo do desenvolvimento histórico e a transitoriedade que desgasta e transforma tudo. Uma passagem famosa sobre o Barroco resume bem essa ideia:

> A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime não somente a existência humana em geral, mas de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio. (Benjamin, 1984, p. 188)

A abordagem de McQueen em relação à figura feminina em sua obra pode ser interpretada como uma alegoria complexa e multifacetada, profundamente enraizada em temas barrocos e na ironia romântica e, acima de tudo, uma alegoria da realidade e da verdade da natureza. Em um mundo e um sistema marcados pela violência em relação ao feminino, ele não evitava esses temas; ao contrário, os abraçava como uma forma de criticar e expor as realidades enfrentadas pelas mulheres. Sua moda não ofende por apresentar mulheres machucadas ou violentadas, mas por expor a brutalidade da realidade que tantas vezes é ignorada ou suavizada. Ao transformar o sofrimento e a resistência feminina em uma expressão artística, ele destaca as feridas invisíveis da sociedade, criando um "fragmento de momento" que captura o massacre contínuo enfrentado por mulheres ao longo da história e que perdura na contemporaneidade.

O Barroco, com sua inclinação por contrastes dramáticos e ornamentação complexa, serve como uma lente através da qual podemos compreender a representação da mulher nas criações de McQueen. Essa abordagem permite que ele explore as dualidades da condição feminina – força e fragilidade, poder e vulnerabilidade. As mulheres, em suas coleções, são apresentadas não como vítimas, mas como figuras de resistência, sobrevivência e transformação, são as protagonistas de narrativas visuais que desafiam as noções tradicionais de beleza e feminilidade, reivindicando um espaço onde suas histórias de luta e resiliência possam ser contadas e celebradas. Ele também joga com a mercantilização e objetificação do corpo feminino, transforma a mulher de suas narrativas em um “item colecionável”, mas não no sentido de ser uma mercadoria; ela é um artefato de memória e resistência, e que carrega consigo a história e a dor das gerações que vieram antes. Por meio da ironia

romântica, somada à alegoria barroca e ao espaço elitizado da alta costura, McQueen critica tanto a própria indústria da moda quanto a sociedade em geral, transformando esse sistema que é, tradicionalmente, um símbolo de exclusividade e beleza idealizada, em um meio para trabalhar temas de desumanização e exploração. A mulher em sua obra é aposemática, um termo que descreve organismos que usam cores ou padrões de aviso para sinalizar perigo aos predadores. Da mesma forma, as mulheres, nas coleções, exibem suas cicatrizes e marcas de luta como um aviso ao mundo de que não podem ser consumidas, esquecidas ou erradicadas. Elas são representações de poder indomável, que confrontam o espectador com a realidade de sua resistência, elas contam e contêm a história real, que é exposta e, a partir disso, pode ser reimaginada e reinterpretada. As mulheres em sua obra são encarnações de uma batalha contínua pela autonomia e reconhecimento, desafiando a moda a reavaliar suas percepções de gênero, poder e beleza.

A figura do alegorista emerge dessa análise como um arquétipo que consegue conter a visão de McQueen, pois da mesma forma que Benjamin via a alegoria como uma maneira de resgatar os significados enterrados sob as ruínas da modernidade, o estilista usou a moda para escavar as camadas de significado que cercam a experiência feminina, e com isso, ele nos convida a olhar além da superfície e a confrontar as verdades ignoradas pela narrativa dominante. Sua obra reconfigura a representação da mulher na alta costura, transformando-a em uma alegoria potente e provocativa, que nos lembra que a arte, em qualquer forma que assuma, tem o poder de desafiar e transformar. A mulher em McQueen é uma presença aposemática que não pode ser ignorada ou apagada. Assim, ele não apenas complementa a crítica de Benjamin à modernidade, mas também amplia seu alcance, trazendo-a para o contexto da moda e da cultura contemporânea, reforçando que a moda pode ser uma ferramenta vital para explorar e compreender a sociedade em que vivemos, oferecendo novas perspectivas sobre a identidade, o poder e a beleza em um mundo em constante transformação.

2.3 – Moda: engrenagem da Alta Cultura

Com o caminhar do texto, é nítido de que a moda é um fenômeno influente na civilização humana, que tem poder de seduzir, persuadir ou manipular tanto a nobreza, o clero, as prostitutas, agricultores e até os prisioneiros nos campos de concentração. É uma área que se relaciona a um número crescente de atividades humanas desde a idade média e que aumenta conforme o senso de modernidade e modernização da sociedade e vai se esticando. Estão e são da moda todos os que desfilam pelas ruas na contemporaneidade, pois ela está muito além do vestir, está nas escolhas feitas por cada um e nas escolhas feitas por outros para cada um que escolhe deliberadamente 'não gostar de moda e não ligar para o que veste'. Mesmo sendo tratada como o mais superficial dos fenômenos (Svendsen, 2010), a moda é parte crucial da cultura humana e parece afetar a atitude da maioria dos indivíduos sobre si mesmos e os outros: amamos ou odiamos o *all- star* 'detonado' de alguém, julgamos o blush exagerado pela manhã no transporte público; secretamente – ou não – damos risada de alguém vestindo algo de acabamento muito ruim ou claramente datado; invejamos descaradamente alguém que está deslumbrante para o *Met Gala*.

Figura 61 – Retrato da rainha Isabel de Bourbon

Fonte: Farthing, 2010, p. 332.

Compreender a moda é compreender nossos modos de consumir, agir e viver, é chegar a um entendimento adequado, mas não absoluto do mundo contemporâneo, visto que a moda não é a chave universal para proporcionar essa leitura, mas é um dos aspectos mais vanguardistas que temos acesso, que busca romper com a tradição e nos encaminhar constantemente ao novo. Ao afirmar se tratar de um aspecto da cultura, é preciso delimitar qual será então a definição usada para esse conjunto de coisas que pode ser a cultura, que aqui será aceita uma das definições estabelecidas por Pierre Bourdieu (1987) como uma unidade composta dos diferentes conjuntos de sistemas simbólicos – mitologias, idiomas, artes, ciências – que dão clareza aos elementos que compõe o mundo e definição das coisas que são aceitáveis ou inaceitáveis, boas ou ruins. Ligado diretamente a isso, o autor propõe o conceito de capital cultural, uma das formas de poder na sociedade, que serve para indicar as formas em que a cultura reflete e atua no modo de vida dos indivíduos:

> O mundo social pode ser concebido como um espaço multidimensional construído empiricamente pela identificação dos principais fatores de diferenciação que são responsáveis por diferenças observadas num dado universo social ou, em outras palavras, pela descoberta dos poderes ou formas de capital que podem vir a atuar, como azes num jogo de cartas neste universo específico que é a luta (ou competição) pela apropriação de bens escassos... os poderes sociais fundamentais são: em primeiro lugar o capital econômico, em suas diversas formas; em segundo lugar o capital cultural, ou melhor, o capital informacional também em suas diversas formas; em terceiro lugar, duas formas de capital que estão altamente correlacionadas: o capital social, que consiste de recursos baseados em contatos e participação em grupos e o capital simbólico que é a forma que os diferentes tipos de capital toma uma vez percebidos e reconhecidos como legítimos. (Bourdieu, p. 4, 1987)

Esse capital é composto pelos recursos culturais: habilidades, valores, conhecimentos e gostos, que são adquiridos ao longo vida por meio da socialização, educação formal e informal e de experiências culturais. Esse, por sua vez, influencia as oportunidades e posições sociais das pessoas, visto que o capital cultural não é valorizado de maneira uniforme na sociedade, havendo divisões, como o capital cultural erudito ou popular. É atribuído um valor a cada um desses conjuntos: um é considerado alta cultura e o outro uma espécie menor, a baixa cultura. Não é por acaso que se tem uma definição do que é cultura de elite, não é uma construção natural da sociedade, é um mecanismo de reprodução de classes sociais, um plano orquestrado e operado pelos grupos que conseguiram se firmar em posição dominante em que para cada grupo há um papel definindo e uma cultura esperada, por assim dizer, com experiências específicas que cada classe pode alcançar. Por se

tratar de um sistema de luta de classes, o que está no poder deseja se manter, e para isso precisa manter os outros grupos em seus devidos lugares:

> Assim, a classe trabalhadora e a pequena burguesia tendem à humildade, à aquiescência, ao sentimento de incompetência e à aceitação inconteste da autoridade que decorrem de um conformismo lógico, um sentimento do seu lugar que representam um ajuste da personalidade às condições objetivas e às chances reais desses grupos sociais (Silva, p.25 ,1995).

Figura 62 – A canção da cotovia, de Jules Breton, 1884

Fonte: Farthing, p. 323.

Por mais que eventualmente haja discordância, precisamos ser realistas em nos perguntar quais são as chances dos que nascem para fora das culturas dominantes, quais as possibilidades do que se pode alcançar estando fora desse domínio da alta cultura, da erudição, dos que foram bem-nascidos e educados consumindo esse tipo de capital cultural, visto que até mesmo a escola está a serviço dessa batalha, estruturada de forma a facilitar que cada indivíduo receba em seu processo escolar determinado tipo de capital cultural, que esteja mais adequado a seu lugar na sociedade. Daí vemos, por exemplo, a diferença do que é ofertado nos currículos escolares das redes públicas de ensino, das grandes franquias de ensino privado e ainda das escolas pensadas para educar os filhos dos que tem acesso real as estruturas de capitais, em especial o capital econômico, mas em alguns casos também aos que detêm capital intelectual, acadêmico, simbólico e social. Esses indivíduos recebem uma educação com mais acesso ao capital cultural e materiais didáticos, aulas extras curriculares, viagens de estudos e experiências diversas nos meios sociais no qual transitam e com isso formam um grupo, em teoria, mais bem informado e melhor preparado para disputar melhores posições sociais e postos de trabalho (Brandão e Lellis, 2003).

A moda não está fora do capital cultural, sendo inclusive um ponto importante no momento em que algum indivíduo deseja demonstrar que é detentor de um bom poder econômico, simbólico e social, certos elementos da indumentária, com seus preços ou exclusividade, são itens de alto valor simbólico, como já foi demonstrado em momento anterior desse mesmo texto. Por mais que a moda se democratize de uma forma ou de outra – tecidos mais baratos; falsificação – ainda existe um lugar específico nesse ambiente que não é para os que querem, é mais um espaço para quem tem o capital 'certo', esse lugar é a *Haute Couture* – Alta Costura – e tudo o que se distancia dela está em outros lugares dessa cultura, diminuído, como o P*rêt-à-Porter* – pronto para vestir – e a *Fast Fashion*.

Haute Couture ou Alta costura é uma denominação protegida por lei, renovada anualmente pela *Chambre Syndicale de Haute Couture* [23]- Câmara Sindical de Alta Costura – que existe desde o ano de 1868, ano em que os costureiros parisienses

[23] Uma subdivisão da *Fédération Française de La Couture, Du Prêt-à-Porter dês Couturiers et des Créateurs de Mode.*

formaram um sindicato para formalizar e normatizar a Alta Costura (Refosco *et al.* 2011). Para que uma casa de Alta Costura – *Maison* – possa assim se intitular, deve seguir um protocolo bastante específico: Apresentar modelos originais elaborados manualmente por um único criador é um requisito fundamental, esses modelos devem ser feitos sob medida e passar por um mínimo de três provas antes da sua finalização. Além disso, o ateliê de trabalho tem de estar localizado no chamado Triangulo da Alta Costura ou triangulo de ouro, delimitado pelas avenidas *Montaigne*, *Champs-Élysées* e *George-V*, em Paris, e empregar um mínimo de vinte profissionais qualificados. A *Maison* deve apresentar obrigatoriamente duas coleções ao ano, uma para primavera/verão, outra para outono/inverno, que devem ser exibidas em desfiles realizados em Paris, com o mínimo de trinta e cinco modelos desfilados, que devem incluir trajes diurnos e noturnos. Não há restrição quanto ao tempo gasto para executar cada modelo e as peças desfiladas podem ser reproduzidas sob medida, no entanto, é necessário garantir que exista um número limitado de exemplares para manter a exclusividade do produto, sendo indicado que se faça duas ou três peças por modelo. O preço praticado é bastante elevado pois essas peças representam o resultado de pesquisas laboratoriais relativamente recentes em termos de fibras, texturas e acabamento, além de que os artesãos que trabalham nas *Maisons* dominam e preservam técnicas muito específicas, transmitindo-as cuidadosamente de uma geração a outra. Com o uso de recursos ilimitados, materiais de alta qualidade e mão de obra especializada, as criações facilmente se tornam objetos de desejo (Refosco *et al.* 2011)

No princípio, tudo que não fosse Alta Costura ou as roupas produzidas sob encomenda pelas costureiras domésticas, era fruto da indústria, ou seja, saía de uma fábrica onde milhares de peças iguais eram produzidas e esse é o sistema do *Prêt-à-Porter*, o pronto para vestir. Após a Segunda Guerra a população passou a ter maior poder de compra e isso impactou o mercado do vestuário, fazendo com que logo surgissem grandes lojas que absorvem toda a gama de clientes, vendendo para toda a família e abarcando roupas para o dia a dia, camisas e calças femininas, casacos de materiais sintéticos, calçados, roupas para prática esportiva e assim por diante. Com isso, a indústria da moda é impulsionada, é necessário contratar estilistas, pesquisadores de tendências, costureiras, fotógrafos e uma série de profissionais para o varejo, pois nesse momento essas peças passam a ser promovidas nos meios de

comunicação disponíveis. Mesmo que sejam feitas aos milhares nas fábricas, elas ainda imitavam, da maneira que fosse possível, as tendências criadas pela Alta Costura (Lipovetsky, 1989) e por meio da mídia acontecia essa alimentação do desejo de consumir o que a elite consome. Nas décadas de 80 e 90 passa a existir o *Prêt-à-Porter* de alto luxo, quando as grandes *Maisons* começam a lançar coleções prontas para vestir com preços mais atrativos, como uma alternativa para a clientela da Alta Costura que busca opções para o cotidiano sem perder em qualidade de materiais ou design.

Já a *Fast Fashion* está situada em uma intersecção da Alta Costura e do Pronto para Vestir, em termos cronológicos é quase o aspecto mais contemporâneo da moda, com uma rotatividade muito alta – só 'perdendo em inovação' para a moda do metaverso – se alimenta rapidamente das tendências e as reproduz quase imediatamente em materiais de preço e qualidade baixa. As criações da Alta costura são apresentadas nas grandes semanas de moda e já não é mais preciso esperar que a *Vogue* saia nas bancas para conhecer o que foi apresentado, pois mesmo os desfiles sendo frequentados apenas por um público seleto de clientes, jornalistas e críticos renomados de moda, a internet disponibiliza em tempo real por meio de *lives*, revistas *online*, *blogs*, redes sociais, entre outros. Em poucos dias, as vezes em poucas horas[24], as tendências apresentadas já estão materializadas pela indústria e chegam aos pontos de venda, geralmente grandes cadeias de loja, como *Zara, H&M*, *Renner*, *C&A*, *Shein* e outras, que buscam alcançar um público voraz, bem informado sobre moda, carente de novidade e variedade.

> Normalmente, são cadeias que possuem diversas marcas e lojas no mundo inteiro, que industrializam parte de seus produtos em unidades próprias e, outra parte, é produzida em países subdesenvolvidos. Possuem um sistema eficaz de produção e distribuição e rapidamente pulverizam os novos produtos em todo o mundo, causando a impressão de que há uma pequena oferta de produtos por modelo. Além disso, as roupas são confeccionadas a baixos custos produtivos, sem priorizar aspectos de qualidade da matéria-prima e acabamento, condições fabris e a distância que o produto percorre em todo esse ciclo. (Refosco *et al.*, p.11, 2011).

[24] Existem especulações de que algumas marcas trabalham diretamente em alto-mar em navios transformados em fábricas, que se valem dos espaços ultramarinos para burlar leis trabalhistas, pagar ainda menos aos trabalhadores e escoar a produção mais rápido. A história ganha força nas vezes em que coleções de *Prêt-à-porter* de luxo foram desfiladas em uma noite e dois ou três dias depois suas cópias já estavam disponíveis em lojas virtuais e físicas do mercado paralelo.

Para além do que já foi dito, é preciso pontuar o movimento *Slow Fashion*, que como o próprio nome indica, vai na contramão da moda rápida, com um processo de desaceleração que aposta em peças atemporais, usáveis para mais de uma estação e por muitos anos, executadas em materiais duráveis, ecologicamente corretos e com consciência do impacto ambiental e social de sua cadeia de produção. Os profissionais são bem remunerados e por vezes são mão de obra especializada de processos de costura, bordado e modelagem de alta qualidade que não foi absorvida pela Alta Costura. O custo da *Slow Fashion* pode ser bem próximo do valor de um item de *Prêt-à-Porter* de luxo, a produção é limitada, segue rigorosamente leis ambientais e trabalhistas, por vezes é costurado inteiramente a mão e passa por processos de modelagem feito por *moulage*, "uma técnica francesa de modelagem tridimensional que permite desenvolver a forma diretamente sobre um manequim técnico ou mesmo sobre o próprio corpo" (Souza, 2008, p.341), proporcionando ajuste perfeito ao corpo. Mesmo não seguindo as tendências tão evidentemente, essa vertente da moda se vale de modelagens consagradas da história da moda e flerta com o mercado de luxo em sua forma de construção das peças, o que ocasiona um 'ar' de novo luxo, pois o acesso é bastante restrito e elitizado.

É essencial que esteja claro para nós essa divisão entre e Alta Costura e as demais vertentes, pois ela é diretamente ligada as questões culturais do vestir, que nos levam de volta até as leis suntuárias, na qual os indivíduos não vestiam o que queriam, mas sim o que podiam vestir. Para cada camada da sociedade existe um tipo de moda permitida, por assim dizer. E essa divisão acontece baseada no nível social, em quem pode pagar os preços da Alta Costura, que dita o ritmo para toda a cadeia da moda, e para quem está destinada a *Fast* ou a *Slow Fashion*, por exemplo. Bourdieu (1983) pontua que a categoria da Alta Costura, em especial, produz bens de luxo que se firmam como bens da 'Cultura legítima', juntamente da poesia, filosofia e arte, o que faz com que sempre que falarmos de Alta Costura estejamos imediatamente falando dessa ideia de que há uma alta cultura, soberana sobre as demais, o que ocasiona um campo de constante luta entre os que querem se manter dominantes e os que desejam confrontar e transgredir essa soberania:

> Neste campo peculiar que é o campo da alta costura, os dominantes são aqueles que detêm em maior grau o poder de constituir objetos raros pelo procedimento da "griffe"; aqueles cuja "griffe" tem o maior preço. [...] os detentores da posição dominante, os que tem maior capital específico, se opõe por uma série de meios aos entrantes, recém-chegados [...] Os antigos

> possuem estratégias de conservação que têm por objetivo obter lucro do capital progressivamente acumulado. Os recém-chegados possuem estratégias de subversão orientadas para uma acumulação de capital específica que supõe uma inversão mais ou menos radical do quadro de valores, uma redefinição mais ou menos revolucionária dos princípios da produção e da apreciação dos produtos e, ao mesmo tempo, uma desvalorização do capital detido pelos dominantes (Bourdieu,1983, p.155).

É importante compreender minimamente esse sistema que é a moda, com suas divisões culturais e construção histórica, pois esse é um dos maiores jogos que nosso objeto estrela nesse campo, visto que a abordagem de Alexander McQueen e toda a construção de seu projeto estético na moda pode ser compreendida à luz da teoria de Pierre Bourdieu, que como pudemos perceber, vê a alta cultura como um campo de constante luta entre aqueles que desejam manter sua posição dominante e aqueles que buscam subvertê-la. McQueen exemplifica uma "estratégia de subversão", que envolve a habilidade de desafiar e transformar normas estabelecidas dentro de um campo cultural, acumulando assim capital cultural através de inovações radicais e chocantes. McQueen não apenas seguia as tendências; ele as redefinia constantemente, utilizando suas criações para desestabilizar convenções e provocar novas formas de apreciação estética. Outro ponto que toca o capital cultural e que precisamos relembrar sobre McQueen é o fato de sua formação acadêmica ter acontecido em uma instituição de muito prestigio na moda e nas artes, a *Central Saint Martins College of Art and Design*, uma educação que forneceu habilidades técnicas e também um entendimento profundo sobre as inovações e as tradições da moda, o que provavelmente introduziu novas ideias em um jovem e pobre, filho da classe trabalhadora, sobre como desafiar as normas e criar esse projeto composto por inúmeras peças artisticamente e tecnicamente avassaladoras. Este acúmulo de capital cultural lhe conferia um prestígio singular, permitindo-lhe ditar novos padrões de excelência e criatividade. Em suas mãos, a moda se tornava um veículo de crítica social e expressão artística, deslumbrando e desafiando o público em igual medida, e consolidando seu status como um ícone revolucionário no universo da moda.

No entanto, a moda frequentemente é compreendida como um objeto menor e fútil dentro do campo do capital cultural. É irônico perceber que, apesar de ser tratada como superficial, ela é basilar nesse capital, desempenhando um papel crucial na construção de identidades, na expressão de status social e na comunicação de valores culturais. Quando colocamos a moda nesse jogo do capital cultural,

percebemos a ironia do próprio tratamento que ela recebe. A moda, enquanto fenômeno cultural, é um reflexo direto das estruturas sociais e das dinâmicas de poder que Bourdieu descreve. Ela é um dos meios pelos quais o capital cultural é acumulado, exibido e contestado! Marcas de luxo como *Chanel*, *Louis Vuitton* e *Dio*r são símbolos de status que indicam não apenas poder econômico, mas também um conhecimento sofisticado sobre moda – capital cultural –. Possuir e exibir esses itens é uma forma de acumular e mostrar capital cultural, assim como seguir as tendências de moda pode ser visto como uma forma de inclusão social, onde indivíduos procuram alinhar-se com as normas estéticas do seu grupo social ou aspirar a um grupo social mais elevado. Isso pode ser observado em práticas de consumo de moda rápida – *fast fashion* – que democratizam o acesso às tendências da alta moda, embora frequentemente de maneira efêmera e de menor qualidade.

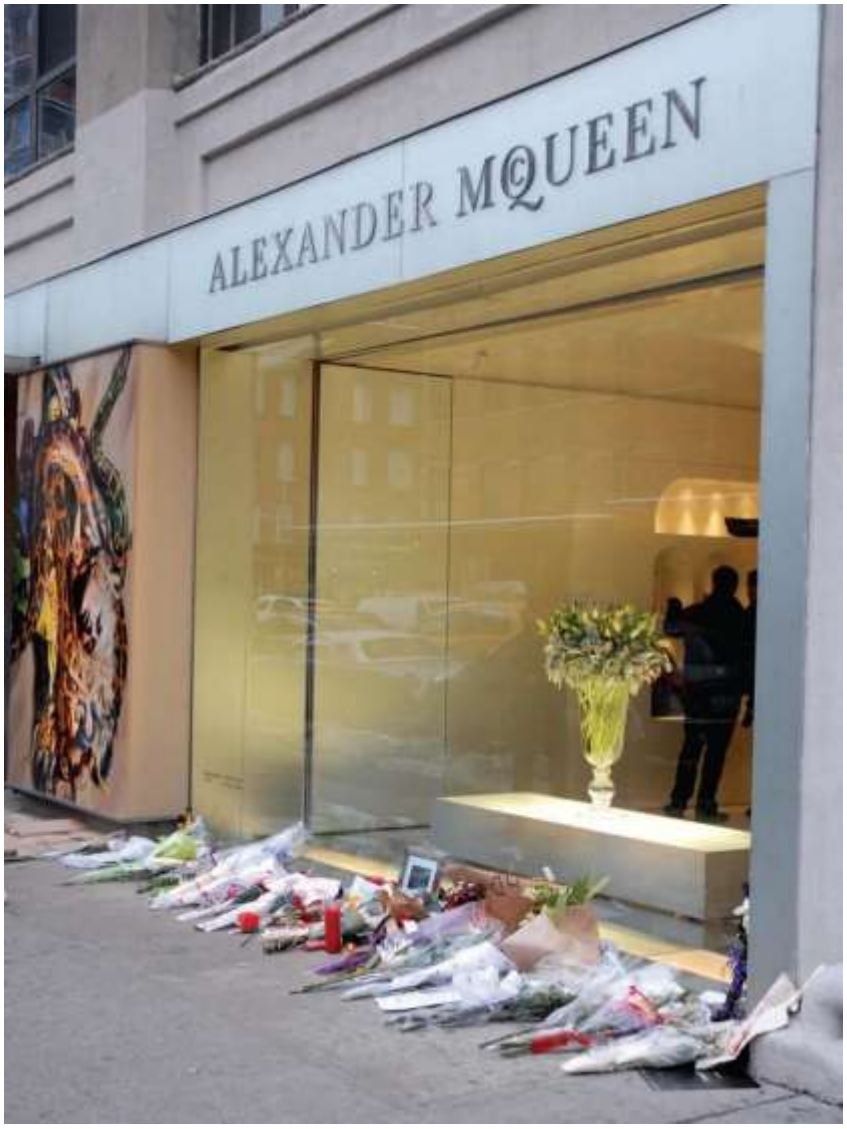
Lee Alexander McQueen desfilou uma ópera de melancolia, uma sinfonia de violência, uma dança sensual de depravação, onde até o ato mais chocante de um *Golden shower* encontrava seu lugar na narrativa *fashion*. Ele transformou a passarela em um teatro de fogo e renascimento, evocando memórias de bruxas queimadas e mártires silenciadas; fez a natureza se revoltar contra o homem, colocando-o de volta ao seu lugar de humilde coadjuvante, forçado a evoluir para merecer o direito de habitar o planeta; trouxe à vida uma beleza funérea, um desfile de horrores

Figura 63 – Alexander McQueen por Ann Ray

Fonte: Ann Ray, Disponível em: https://thewed.com/magazine/7-must-watch-films-about-fashion-designers Acesso em: 26/08/2024.

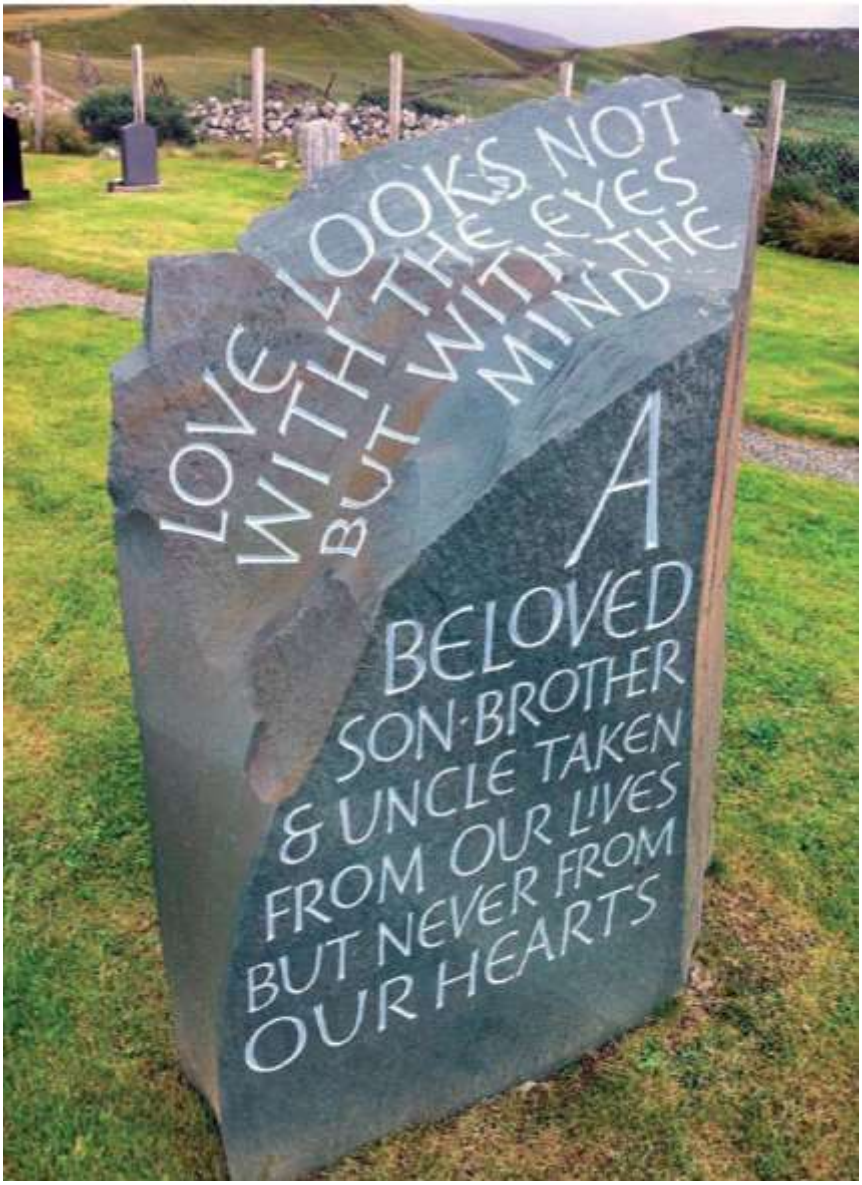
belíssimos que capturavam a essência da fragilidade e da força humana. Ele criou um mundo habitado por seres únicos, de belezas monstruosas e histórias próprias, um universo em que cada peça de roupa contava era parte de uma narrativa de desafio e transformação. Foi o grande desafiante da alta costura, o artesão que rasgou os tecidos mais finos apenas para revelar a finesse oculta nos tecidos mais empobrecidos. Sua obra foi uma declaração audaciosa contra as convenções da moda, uma rebeldia dividida em muitos atos, que questionava as normas estéticas e culturais. McQueen usou a moda como sua tela, pintando com pinceladas de ousadia e genialidade, suas coleções são espetáculos registrados para a história da moda, e a passarela foi em seu projeto estético um palco para dor, paixão e redenção, tudo em um aglomerado caminhando rumo ao grotesco e ao sublime. Ele não mostrava apenas roupas, ele intimava seu observador a entrar em sua mente e ver o mundo através de seus olhos. Foi o arquiteto de um novo paradigma na alta costura, um visionário, o símbolo eterno de um espírito rebelde que encontra beleza na desordem e que nos desafia a ver a moda não apenas como um reflexo da sociedade, mas como uma força capaz de moldá-la e transformá-la.

Figura 64 – Fachada da loja com homenagens póstumas



Fonte: Gleason, p. 214.

Figura 65 – Túmulo



Fonte: Wilson, p. 402.

CAPÍTULO III – A ESTÉTICA DA AMEAÇA

3.1 – Aposematismo *Fashion*.

Um dos interesses de McQueen era a natureza e os animais não humanos, e muitas vezes, este se apropriava de pontos relatados na biologia, como seus meios de ataque e proteção, os comportamentos das fêmeas das espécies e o embate entre homem e meio ambiente, por exemplo. Seu entusiasmo pela fauna, pela degradação do homem, dos habitats e pela ferocidade contida no ciclo de vida e morte, que é constante na natureza, foi protagonista em muitas coleções, nas quais é possível destacar *Its' a Jungle Out There* (Outono/Inverno 1998), com mulheres metamórficas, hibridas entre humano e animais não humanos, evidenciando a luta pela sobrevivência na selva urbana contemporânea; *VOSS* (Primavera/Verão 2001), cujo nome remete a cidade norueguesa famosa por ser um habitat de vida selvagem, principalmente por seus pássaros; *Irere* (Primavera/Verão 2003) explorando o interior das florestas tropicais, com a exuberância das aves e a deterioração daqueles que se perdem por esses sítios; *Natural Dis-Inction, UN-Natural Selection* (Primavera/Verão 2009), em que a evolução Darwiniana foi o tema principal; *The Horn of Plenty* (Outono/Inverno 2009-2010) falando da natureza sob uma ótica diferente, abordando a obsolescência programada dentro e fora do sistema da moda e *Plato's Atlantis* (Primavera/Verão 2010), em que o estilista propõe um futuro em que os seres humanos, por meio da melhoria tecnológica, fazem o caminho inverso da evolução Darwiniana e volta a viver no ambiente subaquático (Watt, 2012).

Partindo desse interesse e proximidade com a natureza e seus padrões visuais e comportamentais, é possível considerar que Alexander McQueen propôs, enquanto artista, a figura feminina de sua obra como a de uma mulher dotada de **Aposematismo**, que avisa a seus possíveis predadores, por meios visuais e comportamentais, que não é um ser palatável, não é uma presa e não é adequada para ser comida:

> Todos os organismos vivos podem ser potencialmente considerados como forma de recursos alimentares para outros. Sem surpresa, muitos organismos desenvolveram, através da seleção natural, respostas morfológicas, fisiológicas e comportamentais que reduzem a chance de encontro com um predador e/ou aumentam as chances de sobrevivência em casos de encontro. Aqueles que melhor usam esses mecanismos e mais driblam essas situações, deixam mais descendentes, consequentemente, tendem a

> espalhar suas estratégias para a população através das gerações (Begon, 1996, p. 58).

O termo tem origem na junção de duas outras palavras gregas, *apó (ἀπό)* – afastamento, repulsa – e *semâ* (σῆμα) – sinal – seguidas do sufixo *ismo*, que é adicionado as palavras como forma de denotar ideia, conceito ou estado relacionado com a palavra raiz. Consideramos aposemático então, o indivíduo – seja ele inseto, mamífero, molusco, réptil ou fungo – que passa um recado sincero a seus possíveis predadores de que é mais prudente o afastamento, pois ele não serve bem ao propósito da alimentação, visto que apresenta algum componente de grande perigo, como agressividade exagerada ou traço tóxico. Como forma de advertir sobre essa toxicidade, apresenta um ou mais sinais, que pode ser visual – por meio das cores e texturas –, odorífico, sonoro, comportamental ou uma conjugação de vários desses sinais em um único indivíduo (Araújo, 2019).

O aposematismo é mais comum em invertebrados, anfíbios, répteis e peixes, no entanto, alguns mamíferos também apresentam essa particularidade, tais como gambás, tatus, doninhas e texugos, que em sua maioria se valem de sinais olfativos e comportamentais para alertar o predador, além dos ornitorrincos e mussaranhos, que são venenosos e podem matar seus predadores. Na família dos primatas o aposematismo é ainda mais incomum, visto que os mesmos não apresentam coloração ou padrão corporal distinto, nenhuma toxina ou veneno em seus corpos que possa afastar seus predadores e não contam com sinais olfativos de periculosidade para anunciar que não é uma presa fácil. O mais próximo dos seres humanos, por exemplo, dotado de um aposematismo tóxico como o dos sapos e rãs, está na família dos *prossímios*, na qual encontramos os lêmures e os lóris-lento, esses sim, são dotados de toxina para sua defesa. Entre os primatas é quase uma regra que os indivíduos costumam se valer de comportamento agressivo e vocalizações na intenção de espantar o perigo, no entanto, nos animais da espécie *Homo Sapiens*, a coisa se torna mais complexa e os mecanismos de defesa englobam muitos outros fatores.

Ele está incluso no conjunto de comportamentos e táticas defensivas quando se trata de qualquer animal e nos vertebrados que não possuem um colorido contrastante, “como sapos amarelos, cobras vermelhas, ou mamíferos preto e brancos” (Toledo, 2013) precisa se valer de outros fatores para que se faça efetiva a

sinalização de alguma forma de perigo ao seu predador. Para Toledo (2013) a compreensão do aposematismo nos vertebrados ainda carece de mais levantamento de dados, pois é muito experimental e especulativo, mas ao que tudo indica, outros comportamentos defensivos, para além dos já citados: cor, textura, cheiro e sons, podem ser compreendidos como sinais aposemáticos. O mimetismo, por exemplo, que consiste em camuflar-se ao meio onde está inserido, também pode ser entendido como um mecanismo aposemático, pois evita o predador passando quase que invisível por ele e por vezes ainda serve ao mesmo tempo como estratégia predatória: uma serpente do deserto que se enterra na areia está se escondendo de seus predadores e também de suas presas (Toledo, 2013) e podemos extrapolar nosso pensamento e refletir sobre o quão perigoso pode ser um inimigo invisível, seu maior sinal de aposematismo é o de nem ser notado.

A evolução do conceito de aposematismo é complexa e controversa porque é difícil entender como animais que inicialmente se destacam por suas cores brilhantes conseguem sobreviver e se tornar comuns. Ser muito visível pode aumentar o risco de ser atacado antes que os predadores aprendam a evitar essas presas. A variação nos comportamentos de predadores e presas em diferentes lugares e momentos é crucial para entender este processo. Predadores em diferentes ambientes, com diferentes experiências, podem reagir de formas variadas às presas aposemáticas, o que afeta a evolução e manutenção dessas características (Mappes *et al.*, 2005). No entanto, em nossa sustentação adotaremos a definição de aposematismo que nos diz o seguinte: é uma estratégia de defesa que combina sinais de advertência e mecanismos de defesa reais, sendo eles as chamadas defesas primárias, que são sinais como cores brilhantes, cheiros fortes ou sons que avisam os predadores antes do ataque e as defesas secundárias, que entram em ação após o ataque e podem incluir toxinas, espinhos ou comportamentos defensivos que tornam a presa indesejável para o predador. Esta combinação ajuda a aumentar a sobrevivência ao deixar claro que a presa não é uma boa escolha para os predadores (Rojas *et al.*, 2015).

O homo sapiens se utiliza majoritariamente de seu comportamento enquanto mecanismo aposemático, no entanto, utiliza também uma série de dispositivos que amplificam essa demonstração de perigo e toxicidade. Muito além de uma arma na cintura, existem outras formas, construídas com a ajuda dos mais diversos utensílios,

que podem ser lidos como indícios para a proposição de um aposematismo humano. Esses elementos são particulares à cada grupo social, etnia, raça e crenças, podendo um mesmo conjunto de elementos visuais denotar um aviso de perigo em uma determinada cultura e não denotar perigo em outra. Uma mesma cabeça raspada está presente nos monges *Zen*, Trapistas e nos *Carecas do ABC*[25], mas ela sozinha não constitui o aposematismo, entretanto, quando aliada aos demais elementos, tais como a vestimenta, a presença ou não de tatuagens, armas ou adornos religiosos é o que separa um grupo do outro e se torna, para um deles, um forte sinal de que é melhor evitar o confronto, por se tratar de um animal agressivo.

Figura 67 – Monge Zen Bruno Shōei

Fonte: Bruno Shōei Disponível em : https://www.paginarevista.com.br/noticia/o-monge-zen-brasileiro-que-vive-num-templo-japones/2475 Acesso em: 20/08/2024.

Figura 66 – Skinhead

Fonte: Nick Gibbs, disponível em: https://medium.com/@evanjmevanjm/music-neo-nazi-youth-gangs-and-murder-in-the-pacific-northwest-b85f83c2bff5 Acesso em: 26/08/2024.

> Embora o aposematismo seja de fácil observação em insetos, é comum em muitos organismos; lembremo-nos dos elos cogumelos de chapéu vermelho (Amanita muscaria) que encerram temíveis neurotóxicos. E, enfim, o aposematismo é a razão de ser das paradas militares espetaculares com que as grandes potências presenteiam o Mundo nos dias festivos cumprindo o ditado: *quem te avisa teu amigo é!*", (Araújo *in: Naturae* Museu virtual da Biodiversidade da Universidade de Évora, 2019)

[25] Gangue de extrema direita e neonazista da região do ABC Paulista, conhecida por promover intolerâncias diversas, entre elas o racismo, a xenofobia e a homo/transfobia.

De modo geral, nas batalhas e guerras encontraremos muitos momentos aposemáticos do *homo sapiens* e de como a nossa espécie se vale dos mais variados elementos com a finalidade de incrementar esse corpo, visto que não somos nascidos tóxicos ou exuberantes em cores. Dois dos exemplos mais interessantes de aposematismo vem da Polinésia e do império Asteca. Entre os povos polinésios, mais especificamente na cultura *Maori*, a dança, as pinturas faciais complexas e as máscaras usadas na dança *haka* servem para assustar os adversários e demonstrar a ferocidade e a unidade do grupo (Speed e Ruxton, 2005). *Haka* é usada pelos guerreiros Maori tanto para assustar os adversários em batalha quanto na recepção

Figura 68 – Soldados *Maori*

Fonte: Fotógrafo oficial do exército da Nova Zelândia, não identificado. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:E_003261_E_Maoris_in_North_Africa_July_1941.jpg#file Acesso em: 21/08/2024.

de visitantes, como forma de deixar claro que não é prudente tentar ‘predar’ esses indivíduos.

Figura 69 - *Ehecachichtli*

Fonte: Apito da morte. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/ehecachichtli-whistle-of-death-cultura-azteca/VgGm-vAAivMlnQ. Acesso em: 26/08/2024.

Já no caso dos Astecas, desenvolveram uma espécie de apito – *Ehecachichtli* – que simula sons guturais e agonizantes saídos de uma traqueia humana e para além de seu uso ritualístico, também eram tocados durante as marchas em direção à batalha, aterrorizando os inimigos a quilômetros de distância[26]. É possível encontrar esses e muitos outros comportamentos que apontem um aposematismo nos mais diversos povos originários e contemporâneos do Brasil e do mundo, e o mais interessante é pontuar que nossa espécie compensa sua falta de toxina própria coma adaptação de seus recursos, utensílios e dispositivos para criar suas estratégias e avisos de perigo para os demais.

O conceito de aposematismo, geralmente associado a mecanismos de defesa evolutivos em animais, pode ser observado em diversas práticas culturais e comportamentais humanas. Esta estratégia de advertência e defesa é visível em muitos aspectos da sociedade, onde sinais aparentes e comportamentos intimidadores são utilizados para demonstrar poder e refrear adversários. Uniformes de forças especiais e unidades de polícia de choque são projetados para intimidar adversários e sinalizar autoridade e potencial de resposta violenta. O design e a cor funcionam como uma forma de aposematismo, aumentando a percepção de perigo para quem os enfrenta. Esses uniformes não apenas protegem fisicamente os oficiais, mas também servem para dissuadir o comportamento criminoso simplesmente pela presença imponente que apresentam (Lilly e Kundu, 2012). De forma parecida, as

[26]O som do *Ehecachichtli* pode ser ouvido aqui https://youtu.be/TQA0faPNZ38?si=jDwHx0bCTLmGE5Wn ou digitando ‘apito da morte’ no *YouTube* .

vestimentas da segurança privada, como os usados por seguranças em shopping centers, eventos e instalações corporativas, utilizam design e cores que sinalizam autoridade e potencial de resposta violenta. Esses uniformes, muitas vezes acompanhados de insígnias, cintos de utilidades e equipamentos de comunicação, servem para barrar comportamentos criminosos e aumentar a sensação de segurança entre os presentes. A presença de seguranças uniformizados pode prevenir incidentes apenas pelo efeito intimidante de seus trajes, assim como os hábitos de monges e freiras pode servir para sinalizar pureza e autoridade espiritual, desencorajando comportamentos desrespeitosos. Esses trajes religiosos são símbolos de devoção e compromisso, e sua presença pode despertar um sentimento de reverência e respeito, afastando comportamentos indesejáveis.

Uniformes e equipamentos de proteção usados por bombeiros, com cores brilhantes e materiais resistentes, sinalizam autoridade e a capacidade de enfrentar perigos extremos, e são projetados para proteger os bombeiros e também para garantir que eles sejam facilmente reconhecíveis em situações de emergência, aumentando a eficiência e a segurança nas operações de resgate. Em zonas de guerra ou áreas de conflito, médicos utilizam uniformes específicos e símbolos como a Cruz Vermelha para sinalizar neutralidade e proteção, se esquivando de ataques. Essas roupas são essenciais para garantir a segurança dos profissionais de saúde e para permitir que eles realizem seu trabalho sem interferência, salvando vidas em situações de alta tensão. De maneira semelhante, membros de gangues utilizam tatuagens específicas que indicam afiliação e potencial perigo. Essas tatuagens funcionam sinalizando agressividade e coesão grupal, não apenas identificam os membros uns para os outros, mas também

Figura 70 – Uniforme militar

Fonte: Knox, 2010, p.35.

servem como um aviso para rivais e para a sociedade em geral, mostrando que esses indivíduos não são facilmente intimidáveis, são numerosos e estão prontos para a violência se necessário (Narchi, 2017).

Marchas e manifestações políticas, onde grandes grupos se reúnem com bandeiras, símbolos e cânticos, servem para mostrar força e amedrontar opositores, operando como uma forma de aposematismo social. Essas demonstrações públicas de poder são projetadas para mostrar que os manifestantes estão unidos e determinados, prontos para enfrentar a oposição com vigor. Manifestações maciças e organizadas, como as marchas pelos direitos civis ou protestos antiglobalização, utilizam esses sinais visuais e sonoros para aumentar a pressão sobre seus adversários e atrair a atenção da mídia (Harlin e Harlin, 2003). O mesmo acontece nas já citadas cerimônias de honra militar, onde desfiles com armas e equipamentos expostos demonstram poderio militar para desencorajar possíveis agressões, também funcionam como uma forma de aposematismo. Essas cerimônias, que muitas vezes incluem tanques, mísseis e tropas marchando em uníssono, são projetadas para mostrar a força e a prontidão de uma nação, desestimulando adversários em potencial de considerar qualquer ação agressiva. Desfiles militares em países como a Rússia, China e Estados Unidos exemplificam essa estratégia, utilizando visuais impressionantes para sinalizar poderio militar (Mappes *et al*., 2005). Também o uso de arte marcial em demonstrações públicas,

Figura 71 – Artes marciais

Fonte: Knox, 2010, p. 84.

como quebrar tábuas ou tijolos, serve para intimidar potenciais agressores, mostrando força física e habilidade. Demonstrar tais habilidades publicamente pode aumentar a reputação e o respeito do praticante, diminuindo as chances de ataques físicos e estabelecendo uma presença intimidante.

Em muitas culturas, os chefes tribais usam adornos elaborados e símbolos de poder que sinalizam autoridade e diminuem as chances de desafios à sua liderança. Esses adornos são frequentemente passados de geração em geração, simbolizando a continuidade e a estabilidade da liderança tribal. A pintura de guerra utilizada por culturas indígenas é outro exemplo de aposematismo humano, pois elas servem para intimidar o adversário durante conflitos, demonstrando preparo minucioso para o momento e reforçando a agressividade. De maneira similar, a estética punk, gótica e do black metal utiliza elementos visuais intensos, como cabelos coloridos, maquiagem escura e acessórios metálicos, para projetar uma imagem de rebeldia e força. Esse estilo visual é muitas vezes usado para se diferenciar e se proteger de preconceitos sociais, funcionando como uma barreira simbólica contra a conformidade e a opressão. Artistas performáticos que utilizam modificações corporais extremas, como tatuagens faciais ou implantes subcutâneos podem usar esses sinais para intimidar e provocar, desafiando normas sociais. Em contextos sociais, a demonstração de riqueza (figura 73) através de joias, relógios caros e roupas de grife também sinaliza status e pode afastar abordagens desrespeitosas. Pessoas que exibem sinais claros de riqueza frequentemente se protegem contra ameaças ao destacar sua posição social e os recursos à sua

Figura 72 – Referência tribal

Fonte: Wilson, 2015, p.388.

disposição. Nos desfiles de Carnaval, fantasias e máscaras extravagantes e coloridas têm origens em rituais de intimidação, funcionando como uma forma de aposematismo cultural. Outras práticas incluem a estética do teatro Kabuki, que utiliza maquiagem elaborada e trajes para criar uma presença visualmente intimidadora. Essas performances são projetadas para causar um impacto visual poderoso e transmitir mensagens de poder e autoridade.

Figura 73 - Riqueza

Fonte: Knox, 2010, p. 95.

Estátuas e esculturas de figuras intimidadoras na entrada de edifícios, como gárgulas em catedrais, protegem contra espíritos malignos e intrusos, funcionando como um tipo de aposematismo arquitetônico. As gárgulas, além de suas funções práticas como calhas de escoamento, são frequentemente esculpidas com expressões ferozes e formas monstruosas para afastar forças malignas. As carrancas, esculturas presentes em embarcações tradicionais brasileiras, são outro exemplo de aposematismo arquitetônico. Essas figuras esculpidas na proa dos barcos são projetadas para afastar maus espíritos e garantir uma viagem segura (Ruxton *et al*., 2018). Símbolos de perigo em construções, como placas de aviso com caveiras e ossos cruzados (figura 74), são exemplos clássicos de aposematismo humano, sendo projetadas para alertar sobre riscos, como materiais perigosos ou áreas em construção, e desencorajar ações imprudentes. Essas imagens são facilmente reconhecíveis e carregam uma mensagem universal de perigo, reforçando a necessidade de cautela. Certos estilos de grafite e arte de rua utilizam imagens e símbolos para marcar território e intimidar rivais, funcionando como uma forma de aposematismo visual. Essas expressões artísticas podem transmitir mensagens poderosas sobre identidade, resistência e poder, influenciando a percepção pública e as dinâmicas sociais em áreas urbanas. A posse de animais intimidadores, como cães de guarda treinados, serve para amedrontar intrusos e sinalizar poder, pois esses animais são treinados para proteger seus donos e propriedades, e sua presença pode prevenir incidentes de segurança.

Figura 74 – Imagem universal de perigo

Fonte: Gleason, 2012, p.89.

Em suma, o aposematismo humano se manifesta de diversas maneiras, sempre com o objetivo de demonstrar poder, intimidar adversários e aumentar a percepção de perigo. Essas práticas culturais e comportamentais refletem os mecanismos observados na natureza, onde animais utilizam sinais conspícuos para advertir predadores sobre sua impalatabilidade ou toxicidade, reforçando a universalidade dessa estratégia evolutiva. No universo provocador de Alexander McQueen, a mulher aposemática surge como uma figura poderosa e desafiadora, simbolizando perigo e resistência. Em suas coleções, ele não apenas vestia suas modelos com roupas ousadas e inovadoras, mas também as transformava em alegorias de força e desafio. Com maquiagens que simulavam cadáveres, látex transparente que evocava sacos mortuários e roupas que lembravam armaduras, ele criava uma imagem de mulheres que não podiam ser ignoradas ou subjugadas. Essas mulheres, através de sua aparência e presença intimidadora, enviavam um aviso claro: elas eram perigosas, intocáveis e mortais.

Figura 75 – Percepção de perigo

Fonte: Knox, 2015, p.89.

A moda, para McQueen, não foi apenas um meio de adorno, mas uma declaração poderosa de identidade e resistência, onde a toxicidade da sociedade e

dos padrões de beleza era exposta e desafiada. Suas criações gritavam contra a conformidade, tornando cada desfile uma declaração de guerra e também uma celebração da complexidade feminina. A moda foi usada por ele para contar histórias de mulheres que se recusavam a ser vítimas, que usavam sua aparência para reivindicar poder e espaço em um mundo que muitas vezes tenta reduzi-las a estereótipos. Dessa forma, a mulher aposemática de McQueen era uma figura que não apenas resistia, mas também mostrava a outras que era possível fazer o mesmo, mostrando força nas suas particularidades e complexidades.

Nessa proposta de um aposematismo *fashion,* que para nós permeia a obra de McQueen, é preciso mapear indícios que partem das narrativas em que estão inseridas suas criações – seu projeto estético – e construir uma relação de proximidade com os comportamentos defensivos e aposemáticos apresentados por muitos vertebrados, entre eles o *Homo Sapiens*, o humano contemporâneo. Dentre as dezenas de estratégias de defesa, algumas das mais aposemáticas – que mais sinalizam visualmente o perigo aos predadores – podem ser encontradas no decorrer dos desfiles e nas peças idealizadas por McQueen. Esses avisos podem vir das mais variadas formas, e uma das listas possíveis de comportamentos nos vertebrados, que engloba o homo sapiens, é essa, cunhada por Toledo (2013):

> Imobilidade ou manter-se imóvel; Abaixar-se; Tanatose ou fingir-se de morto; Encolher-se; Contrair queixo; Fragmose; Inflar o corpo; Elevar o corpo: Com as pernas esticadas verticalmente, Com as pernas esticadas lateralmente; Inclinar o corpo; Manter as pernas estiradas; Dobrar a cabeça para cima; Proteger o olho; Entrelaçar as pernas; Virar bruscamente com dorso para baixo; Esconder-se; Escavar; Evadir-se ativamente ou fugir; Descarga cloacal líquida ou sólida (Defecar); Arremeter e perseguir; Golpear com a cabeça; Morder; Abrir a boca amplamente: uma única vez ou repetidamente; Por a língua para fora da boca; Lutar; Agredir com espinho: Perfurar com espinho, Arranhar com espinho, Afligir com espinho; Agredir com a falange; Regurgitar; Vocalizar defensivamente; Grito de agonia: Grito de advertência, Grito de alarme; Produzir secreções: Odorífera, Adesiva, Nociva, Escorregadia; Esguichar veneno (Toledo, 2013, p.5).

A tanatose, ou fingir-se de morto, é uma estratégia de defesa utilizada por diversos animais para escapar de predadores. Esse comportamento envolve o animal entrar em um estado de imobilidade total, simulando a morte, na esperança de que o predador perca o interesse. Alguns animais não apenas se fingem de mortos, mas também emitem odores que simulam o cheiro de um cadáver, aumentando ainda mais a eficácia de sua estratégia defensiva de tanatose, outros vão mais além, uma espécie de lagarto de crista é capaz de levantar a pele ao redor de suas costas e pernas,

Figura 76 – Tanatose

Fonte: Gleason, 2012, p.21.

criando a aparência de feridas abertas ou pele solta, simulando um animal que sofreu um ataque e está morrendo (Cooper e Caldwell, 1996). Os camaleões quando ameaçados, alguns se enrolam e permanecem imóveis, adotando uma coloração que simula folhas secas ou vegetação morta, o que pode enganar os predadores que procuram por presas vivas e saudáveis (Stuart-fox *et al.*, 2006). E ainda, algumas espécies de peixes utilizam estratégia parecida, além da imobilidade mudam de cor para simular um corpo em decomposição, esse comportamento inclui o aparecimento de manchas escuras que parecem ferimentos ou hematomas, reforçando a ideia de que o peixe está doente ou morto (Magurran, 1990). Esse é um aspecto bastante presente em coleções como *Nihilism* (1994) (figura 76) em que as modelos surgem em maquiagens e estampas que aparentam uma morte violenta com rasgos, ralados e sangue, *Highland Rape* (1995) com maquiagens arroxeadas, olhos fundos, roupas rasgadas e marcas de violência ao longo dos corpos, e *Sarabande* (2007), também com modelos pálidas e simulações de um cadáver depositado no caixão com flores a sua volta (figura 77).

Figura 77 – Simulacro fúnebre

Fonte: Knox, 2010, p.77.

Em alguns casos, os animais são dotados de espinhos, que não servem apenas como uma defesa física, mas também podem estar associados a defesas químicas. Por exemplo, plantas com espinhos muitas vezes abrigam uma variedade de bactérias patogênicas que podem ser injetadas nos tecidos dos herbívoros através de feridas causadas pelos espinhos, aumentando assim a eficácia da defesa (Halpern et al., 2007). Esse tipo de defesa combinada pode ser muito mais perigoso do que a simples perfuração física dos espinhos. No reino animal, os espinhos podem ser encontrados em diversas espécies que utilizam aposematismo. Animais como porcos-espinhos e alguns tipos de peixes possuem espinhos visíveis que servem como um aviso claro de que eles não são presas fáceis. Esses espinhos podem ser acompanhados por cores de aviso que aumentam ainda mais sua eficácia como sinais aposemáticos. Além disso, os espinhos podem evoluir para reduzir o investimento em outras formas de defesa, por exemplo, em animais com espinhos venenosos, a combinação de defesa física e química pode levar a um menor investimento em toxinas, já que os espinhos por si só já oferecem uma defesa eficaz (Speed e Ruxton, 2005). Em resumo, a presença de espinhos em plantas e animais é um exemplo clássico de aposematismo, onde a defesa física é realçada por sinais visuais para maximizar a proteção contra predadores.

Esse conceito de defesa espinhosa e combinada com sinais visuais pode ser observado em coleções como *VOSS* (2001) em que McQueen utilizou elementos que aludem a uma estética espinhosa e ameaçadora, com roupas que incorporam materiais rígidos e afiadas estruturas que evocam a presença de espinhos. Modelos desfilaram em ambientes que sugeriam um sentido de perigo iminente, com detalhes que lembram espinhos e estruturas protetoras (figura 78). Outra coleção que explora a ideia de defesa física e visual é *The Horn of Plenty* (figura 79) com silhuetas e adornos de cabeça com forte presença de espinhos e defesas afiadas. *La Poupee* (figura 80) também incorpora a ideia de espinhos e estruturas defensivas. Inspirada na ideia de uma boneca manipulada e subjugada, a coleção apresenta os espinhos e estruturas pontiagudas para transmitir uma possibilidade de defesa dessa figura, e esses elementos espinhosos não só servem como uma declaração visual forte, mas também como uma metáfora para a resistência e a defesa dessa mulher que está subjugada, mas não é uma vítima indefesa, há possibilidade de contra-ataque.

Figura 79 – Espinhos I

Fonte: Gleason, 2012, p.80.

Figura 78 – Espinhos II

Fonte: Knox, 2010, p. 105.

Figura 80- Espinhos III

Fonte: Gleason, 2012, p. 44.

Outros animais inflarão seus corpos para parecerem maiores e mais ameaçadores quando confrontados por um predador, este comportamento é comum em várias espécies de anfíbios e peixes, sendo eficaz na dissuasão de ataques devido à aparência aumentada e esse comportamento não só os torna maiores, mas também os transforma em presas muito difíceis de engolir para os predadores, em outros casos apenas uma parte do corpo pode ser aumentada, como o enrijecimento dos membros superiores ou inferiores e o enrijecimento do tronco, geralmente acompanhados de um comportamento agressivo para intimidar os predadores (Brainerd, 1994).

Esse conceito de inflar o corpo para parecer maior e mais intimidante pode ser visto em muitas das coleções de McQueen, que costuma apresentar silhuetas monumentais, aqui destacaremos *Eshu* (figura 81), com silhuetas exageradas de ombros inflados e formas amplas para transmitir a sensação de um corpo monumental, ajudando a criar uma aparência impressionante e ameaçadora. Outra a ser destacada é *The Girl Who Lived in the Tree* (figura 82), com vários vestidos com saias volumosas e camadas de tecido que aumentavam a silhueta das modelos. *The Widows of Culloden* (figura 83) também incorpora elementos de inflar o corpo.

Figura 81 – Volume I

Fonte: Knox, 2010, p.29.

Figura 83 – Volume II

Fonte: Knox, 2010, p.90.

Figura 82 – Volume III

Fonte: Gleason, 2012, 108.

Os trajes apresentavam saias amplas e detalhes exagerados que aumentavam a presença visual das modelos. Esse uso de volume e estrutura era uma maneira de transmitir uma sensação de poder e intimidação, ecoando o comportamento de inflar o corpo observado em várias espécies animais. Em outros casos, animais utilizam chifres ou cornos como defesas físicas e sinais de advertência. Búfalos, antílopes e alces têm chifres que podem causar danos consideráveis a um atacante, e a exibição desses pode ser suficiente para ameaçar a integridade de predadores e rivais, sendo frequentemente acompanhados por comportamentos de exibição destinados a maximizar seu impacto visual, como balançar os chifres de forma a enfatizar seu tamanho e poder, combinando um sinal visual e uma ameaça real de dano físico (Caro, 2005).

Mais um sinal aposemático é a presença de carapaças em animais, combinadas ou não com sinais visuais que alertam os predadores sobre a dificuldade de consumir a presa. Entre os vertebrados, as tartarugas, os tatus e os pangolins são os exemplos mais notáveis de animais com carapaças. A carapaça das tartarugas é uma estrutura óssea que oferece proteção robusta, e embora elas não sejam conhecidas por suas cores de advertência, a própria presença de uma carapaça dura é um sinal claro de que elas não são presas fáceis (figura 84). Em algumas espécies, padrões e texturas na carapaça podem fornecer camuflagem adicional, ajudando a evitar a detecção por predadores (Ernst e Lovich, 2009). Já os tatus e os pangolins podem se enrolar em uma bola, expondo apenas suas partes mais duras e protegidas, e no caso do pangolim sua carapaça ainda apresenta uma sobreposição de escapas que se torna uma estrutura de espinhos quando ele se protege, além de ser um animal dotado de garras com as quais pode se segurar firmemente ao solo ou a outras superfícies, tornando ainda mais difícil para os predadores desenrolá-los. Em algumas situações, eles podem usar as garras para se defender diretamente, golpeando os predadores que tentam atacá-los (Yang *et al.*, 2020). Muitos moluscos, como os caramujos e os mexilhões, possuem conchas duras que servem como defesa, e essas conchas podem ser reforçadas com cores brilhantes ou padrões contrastantes que atuam como sinais de alerta. Certos caracóis marinhos, por exemplo, exibem padrões vistosos em suas conchas que podem indicar toxicidade ou a presença de substâncias químicas desagradáveis, combinando defesa física e aposematismo visual (Vermeij, 1993). Exoesqueletos funcionam igualmente como carapaças, e no caso de insetos,

em especial os besouros, também vem acompanhados de cores indicativas de potencial tóxico. Esses exemplos ilustram a diversidade de estratégias aposemáticas que envolvem tanto comportamentos inflacionários quanto a presença de chifres ou cornos. Essas características evolutivas funcionam como mecanismos de dissuasão altamente eficazes, sinalizando perigo e tornando os animais menos atraentes como presas para predadores.

Figura 84 – Carapaça

Fonte: Knox, 2010, p. 81.

O aposematismo é a alegoria de McQueen, a mulher simbólica, forte, monstruosa e ironicamente lida como violentada. Visualmente, por meio da estamparia, do corte das roupas e de elementos de maquiagem e cabelo, McQueen empresta de diversos animais venenosos, caçadores e aposemáticos os elementos necessários para conferir essas características a sua figura feminina. A escolha de Plato's Atlantis não é feita ao acaso: a abundância de referências ao meio selvagem, somada a ideia do artista de uma nova classe de humanos, faz da coleção a mais aposemática: a mulher de McQueen chegou no topo, é uma predadora de topo de cadeia alimentar. Sendo assim, a mulher representada – serve de alegoria para a própria obra do artista – não está subjugada, violentada ou humilhada, se trata de uma figura que passa um recado de força àqueles que a observam, seja a mídia ou o espectador comum: é dotada de uma beleza ímpar e pitoresca, com cores vibrantes, recortes, silhuetas e formas hipnotizantes, que causa impacto, encanto, curiosidade, desejo e ao mesmo tempo alerta sobre sua faceta

tóxica, agressiva, selvagem e sem possibilidade de ser predada ou colocada em risco. A mulher de McQueen é ferocidade da natureza, não é engolida sem esforço pelo padrão das passarelas, é a epítome do próprio artista e de seu projeto estético: intragável e potencialmente letal ao sistema.

3.2 – Uma análise de Plato's Atlantis[27], o último ato de McQueen

O pico desse projeto estético, dessa mulher aposemática, da moda embebida em ironia romântica proposta por McQueen está na coleção *Plato's Atlantis,* Primavera/Verão 2010, a última desfilada em vida, e aconteceu no dia 6 de outubro de 2009 sendo realizado em parceria com a produtora Showstudio.com, site criado pelo diretor e fotógrafo de moda Nick Knight. Esse é um fato importante para nosso objeto, pois esse foi o único desfile do estilista a ser planejado para ser transmitido ao vivo na internet, todo idealizado para que os espectadores do local e aqueles que estavam distantes tivessem experiências estéticas significativas e únicas ao assistir. A coleção contou com 47 looks desfilados, todos femininos e o registro do desfile resultou em um filme de aproximadamente 17 minutos e 20 segundos, por meio do qual podemos acompanhar *ad aeternum* esse último ato.

Prevendo um futuro em que as calotas polares tenham derretido e os mares tenham subido, McQueen antevê um mundo em que os humanos, com a ajuda da bioengenharia, revertam a evolução e retornem ao mar de onde toda a vida surgiu. *Plato's Atlantis* faz referência à terra mítica dos escritores gregos *Critias* e *Timaeus*, que fora engolida pelo oceano e propunha um diálogo e até certa continuidade com uma coleção sua – *Natural Dis-tinction, Un-natural Selection* – desfilada no ano anterior. De acordo com McQueen, seria "metamórfico, [...], o reverso de um outro anterior que tratou Charles Darwin e a origem das espécies. Ao invés da hipótese de Darwin de que nós viemos do mar, este desfile trataria de um retorno humano ao oceano" (Deeny, *apud* McQueen, 2010). McQueen explica que este desfile é baseado em fantasia, mito e lenda, ele vê Atlântida como um refúgio em tempos difíceis. Ele acontece na passarela do *Palais Omnisports*, renomeado recentemente como *Accor*

[27] Para a análise das montagens com mais de um look por imagem, deve ser feita a leitura da esquerda para a direita e de cima para baixo, fazendo um "Z" pela imagem.

Arena e também conhecido como *Paris-Bercy*. Para sua abertura a passarela começa escura, com a projeção de um curta-metragem estrelado pela modelo brasileira Raquel Zimmermann, que se contorce na areia enquanto cobras deslizam sobre seu corpo nu. Ela agarra as cobras com os punhos formando um padrão simétrico e esse entrelaçamento ajuda a construir uma alusão ao processo de hibridização do humano para o ambiente aquático, proposto pelo desfile.

Após a apresentação do curta uma luz suave e azulada se acende e duas câmeras acopladas em braços robóticos – semelhantes aqueles apresentados na coleção *N° 13,* em 1999 – saúdam o público enquanto percorrem a extensão da passarela branca sobre os trilhos, projetando ao vivo em uma tela no fundo do palco imagens da plateia. O chão da passarela também merece nossa atenção, pois fora planejado para parecer um piso espelhado de algum tipo de hospital ou laboratório, sugerindo que cada modelo pode ser um experimento biológico na evolução rumo a uma nova espécie humana, composta somente pelas figuras aposemáticas das mulheres de Alexander McQueen. Em seguida, a tela fica branca e a primeira modelo aparece, uma silhueta contra a luminosidade, na sequência as luzes se acendem e os robôs seguirão os movimentos das modelos e se atentarão à detalhes do vestuário durante todo o desfile, sempre projetando esses pormenores a plateia.

Magdalena Frackowiak é a primeira a atravessar a passarela, vestida com uma estampa de cobra criada por meio de manipulação digital e combinação de várias padronagens de *animal print, e* calçada em um par de *'Armadillos'* igualmente estampado de cobra e tão fenomenalmente altos que ela parece caminhar nas pontas dos pés. Com seu estilo futurista e pouco mais de trinta centímetros de altura, os sapatos são um verdadeiro acontecimento no desfile e na história recente da moda. Como trilha sonora uma música instrumental na qual sintetizadores, tambores e batidas de um coração se misturam, além da respiração como o de um mergulhador puxando ar de um tanque, enchem o ar, a maquiagem das modelos — sobrancelhas esbranquiçadas, maçãs do rosto acentuadas e brânquias nas têmporas — reforça o tema híbrido. Com essa base, utilizando uma silhueta de um minivestido com ombros e quadris estruturados, McQueen mescla elementos da carapaça de um ser marinho com proporções elisabetanas para criar a armadura deste ser-peixe. Ele a reveste com trinta e seis padronagens de estamparia, alternando entre fotografias da barreira de coral ao redor da Austrália e o trabalho orgânico do criador de fantasia suíço H. R.

Giger. Dessa forma, ele complementa, em textura, cor e luz, a descida de suas modelos híbridas aos oceanos (Guerra e Grimaldi, 2019).

Os quatro primeiros vestidos apresentados seguem padronagens que mesclam diferentes criaturas terrestres, em sua maioria, aposemáticas, como demonstrado no subcapítulo anterior. Conseguimos perceber padrões de diferentes cobras, esse primeiro momento do desfile já está anunciado, de certa forma, desde o curta-metragem que o abre, no qual a modelo está entrelaçada com as serpentes, denotando uma mistura animalesca que primeiro aconteceu com os animais terrestres e gradativamente vai caminhando para a água. Se formos atentos, a coleção nos apresenta uma narrativa completa a respeito dessa nova raça humana, que desde a terra começa uma relação de simbiose com o planeta e com os demais animais e vai crescendo, englobando insetos, aves, plantas até chegar ao mar e suas criaturas: peixes, corais, algas, moluscos, caravelas e toda uma infinidade de seres que podem viver sob as águas do planeta.

As cobras são muito complexas em simbolismos, pois existem interpretações egípcias, assírias, fenícias, modernas, medievais, pré-históricas... Pode ser a grande divindade que liga os céus e a terra; uma deusa serpente que curava os humanos; a protetora dos faraós, os ancestrais retornados em figura de animais; pode personificar a tentação, enganação, a sedução, o mal personificado; ou ainda, a morada mais límpida de todas, pois as almas de todos os deuses residem nas serpentes (Charboneau-lassay, 1991). Tanto quanto o homem, mas ao contrário dele, a serpente se distingue de todas as outras espécies animais. Se o homem se situa ao término de um longo esforço evolutivo é preciso situar a serpente apenas no início desse mesmo esforço, existe algo de complementar e oposto entre os dois, mas há algo de serpente nos homens em especial nos campos de seus entendimentos que menos controla, o raro, o incompreensível, o misterioso da psique. Algumas inscrições paleolíticas retratam cobras e serpentes em sua condição primordial: não é mais que uma linha, mas uma linha viva; uma abstração encarnada. Não há nada mais comum que uma serpente, nada mais simples, mas sem dúvida, não há nada mais escandaloso para o espírito, em virtude dessa mesma simplicidade. É enigmática, secreta e não se podem prever suas decisões, tão repentinas quanto suas trocas de pele; é fêmea e também macho, se enrola, abraça, aperta, fecunda, como tantos deuses criadores que são sempre, em sua primeira representação, serpentes cósmicas (Chevalier, 1986).

Figura 85 – *Plato's Atlantis* - Cobras

Fonte: Colagem desenvolvida pela autora com imagens retiradas do site https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen.

Figura 86 – Cobras - detalhe

Fonte: Colagem desenvolvida pela autora com imagens retiradas do site https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen e https://www.inaturalist.org/observations/103270335

Em sequência são apresentados mais seis minivestidos – divididos em dois blocos de três – com a mesma modelagem base bastante parecida com os quatro primeiros desfilados. Nesse bloco aparece o primeiro trabalho de pedraria da coleção, que com suas tonalidades de oliva, cinza, azuis e ocre, remete à certas espécies de corais e paredões tomados por cracas, que se defendem em suas colônias de conchas, que podem ser lidas como presságio de mudança positiva, de fertilidade e de nascimento. No entanto, representa um renascimento não tão simples, “ela simboliza para uma pessoa ou uma geração, o resultado da morte do ocupante primitivo da concha, ou da morte da geração precedente” (Chevalier, 1986, p.270). As estampas sofrem uma mudança brusca, após as serpentes, McQueen parece se valer dos gafanhotos, com suas aparências alienígenas para a estamparia, ainda que de maneira bastante abstraída de sua forma original. Nos três primeiros há uma predominância dos verdes, assim como os gafanhotos em sua fase solitária, pois isso os ajuda a se camuflar nos ambientes de vegetação nesse momento em que ainda são animais de comportamento reservado e disperso. Já o segundo trio de vestidos, demonstra a fase gregária, na qual os gafanhotos mudam de cor para tonalidades de marrom e passam a coordenar suas atividades em bando, formando enxames que se movimentam e se alimentam juntos. Essa mudança de fases costuma ser desencadeada por fatores ambientais e hormonais nesses indivíduos, que ao sentir um aumento populacional em seu habitat, por exemplo, alterna para o modo gregário para se alimentar em bando, se tornando uma espécie de indivíduo único e gigante que consegue englobar e devorar grandes campos de cultivos.

Gafanhotos são frequentemente associados à ideia de praga e devastação em massa, nos livros bíblicos de Êxodo e de Apocalipse, por exemplo, eles simbolizam invasões históricas ou tormentos de origem demoníaca. No Antigo Testamento, embora causada por uma decisão especial de Deus, a invasão dos gafanhotos é vista como uma calamidade de ordem física, onde os homens sofrem na carne o aprisionamento de um povo que deveria ser liberto e no Novo Testamento o símbolo adquire uma nova distinção, a invasão dos gafanhotos se transforma em um novo suplício: no fim dos tempos a praga dos gafanhotos retorna para consumir aqueles que ficaram para trás por conta de suas falhas morais e espirituais. Com o tempo, o gafanhoto se tornou um símbolo do herege, daquele que propaga os erros, discórdia e rebelião, pois é o que busca devastar o campo generosamente semeado pelo

‘senhor’ (Charboneau-lassay, 1991). Conhecendo a obra de McQueen e sua ligação com as narrativas de subversão, este aspecto não deve ser negligenciado, já que o exorcismo foi, durante muito tempo, usado como defesa contra os gafanhotos. O conjunto de escolhas para *Plato’s Atlantis* parece nos guiar por esse momento de apocalipse na terra; ou ao menos em sua superfície; e caminhar para um renascer humano de volta à água, retornando e renascendo agora para o lado de dentro da sopa primordial.

Figura 87 – *Plato's Atlantis* - Gafanhoto

Fonte: Colagem desenvolvida pela autora com imagens retiradas dos sites https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen e https://pixabay.com/pt/photos/gafanhoto-gigante-gafanhoto-inseto-7283/.

Figura 88 – *Plato's Atlantis* - Gafanhoto - detalhe

Fonte: Colagem desenvolvida pela autora com imagens retiradas do site https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen e imagem de caleidoscópio desenvolvida pela autora.

Figura 89 *Plato's Atlantis* - Gafanhoto gregário

Fonte: Colagem desenvolvida pela autora com imagens retiradas do site https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen e https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Wanderheuschrecke-03.jpg.

Figura 90 *Plato's Atlantis* - Gafanhoto gregário - detalhes

Fonte: Colagem desenvolvida pela autora com imagens retiradas do site https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen e https://pixabay.com/pt/photos/gafanhoto-inseto-costa-rica-362361/.

Os looks de 11 a 14 são indiciosos desse processo de transformação e caminhada rumo a uma nova espécie, e a mariposa é o animal elencado para protagonizar a estampa, com seu mimetismo que permite se proteger enquanto finge ser um grande predador, que encara o perigo. A mariposa e as borboletas estão muito associadas simbolicamente à metamorfose, as mudanças e ao pós-vida devido sua própria metamorfose que vai do ovo, para a lagarta, para a crisálida só para posteriormente vir a ser a mariposa em si, que sai um símbolo de ressureição, quase como a saída de um túmulo. Na cultura japonesa e na asteca, estavam associadas à alma dos falecidos, que sairia de suas bocas na forma de uma pequena borboleta ou mariposa (Charboneau-Lassay, 1991). Em um folclore mais próximo de McQueen, no conto irlandês *Tochmare Etaine* (Rolleston, 1996) a deusa *Ètaine*, esposa do deus *Mider* é transformada em uma poça d'água pela primeira esposa do deus, mas pouco tempo depois, da poça nasce uma lagarta, que se transforma numa borboleta ou mariposa, e ainda por vezes é descrita como uma mosca.

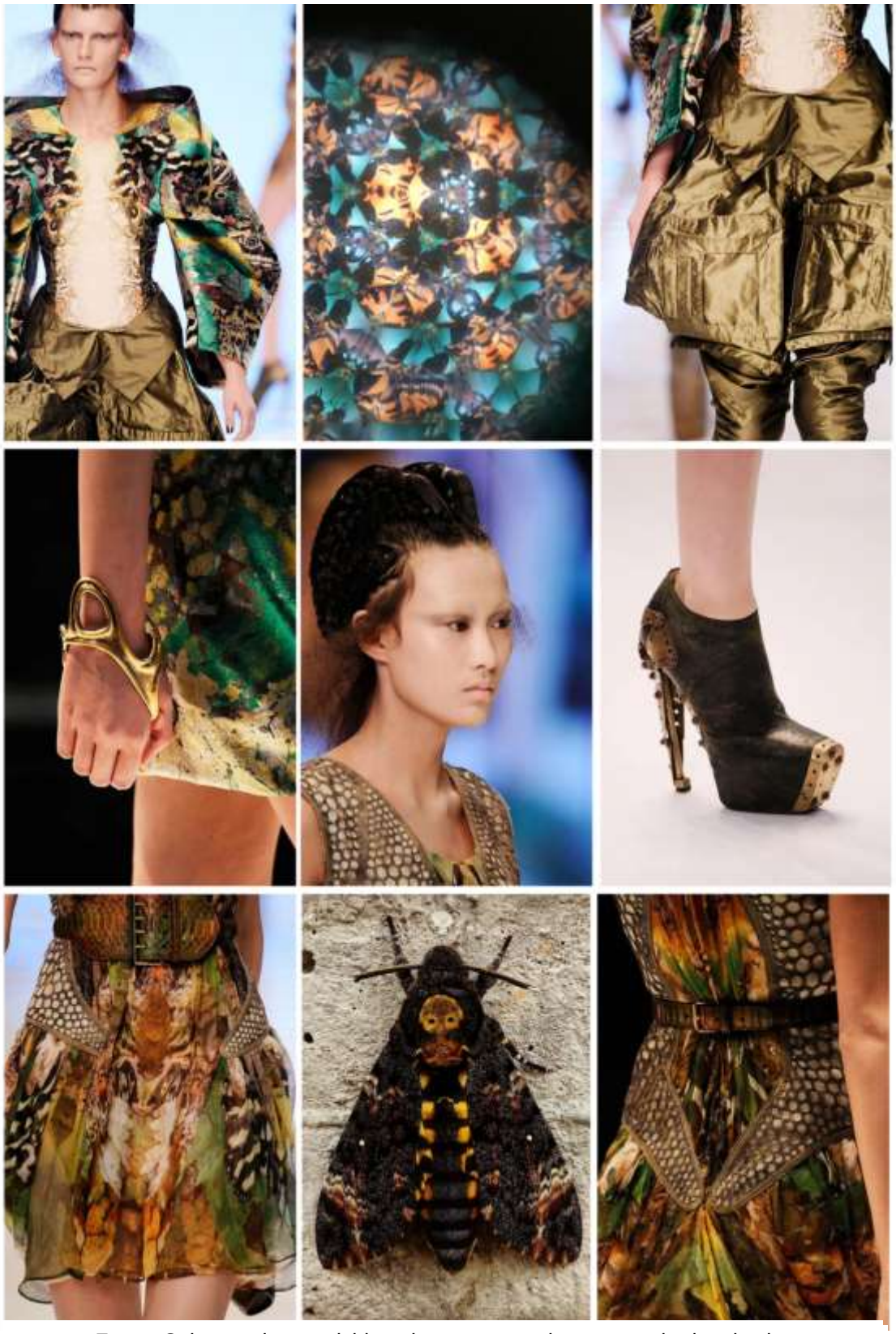
> Ela era do tamanho da cabeça de um homem, e era a mais bela que já houve no mundo. O som de sua voz e o bater de suas asas eram mais doces que as gaitas de fole, que as harpas e os cornos. Seus olhos brilhavam como pedras preciosas na obscuridade. Seu odor e seu perfume faziam passar a fome e a sede a quem quer que estivesse cerca dela. As gotículas que ela lançava de suas asas curavam todo mal, toda doença e toda peste na casa daquele de quem ela se aproximava. (Rolleston, 1996, p. 163)

Para outros grupos, a mariposa assume representações agourentas, e uma especificamente, a *sphinx átropos,* é para os cristãos a representação do diabo. Essa mariposa foi nomeada em homenagem a Átropos, uma das três Moiras da Grécia, aquela cujas tesouras cortam o fio da vida humana, pode chegar a sete centímetros de comprimento e treze de envergadura e possui uma marca amarela clara logo acima de seu tórax escuro que se assemelha a um crânio. Visualmente, não é possível ter certeza de que essa é de fato a mariposa representada nas estampas, mas o sinal ameaçador de caveira e o som estridente que as vezes emite enquanto voa à noite, a fazem ser vista como uma portadora de influências infernais e uma mensageira do fim, prenuncio de caos e morte, o que pode se encaixar bem ao projeto de McQueen. Na parte superior da figura 92 podemos ver uma *sphinx átropos,* vista por um caleidoscópio e sua semelhança com a estamparia.

Figura 91 *Plato's Atlantis* - *M*ariposas

Fonte: Colagem desenvolvida pela autora com imagens retiradas do site https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen.

Figura 92 – *Plato's Atlantis* - Mariposas - detalhes



Fonte: Colagem desenvolvida pela autora com imagens retiradas do site https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen; https://tpittaway.tripod.com/sphinx/a_atr.htm e imagem de caleidoscópio criada pela autora.

Esse novo grupo de peças, looks 15 ao 18, está na mesma paleta de cores do anterior, em tonalidades de marrom com poucos pontos de amarelo envelhecida, vermelho e alguns campos grandes em uma tonalidade *off-white* e palha, no entanto, existe mais uma transição de estampas, uma mescla de flores e folhas secas com outras que já começam a se degradar rumo a este mesmo fim, que em alguns looks formam padrões como os que podemos ver nos testes de *Rorschach* ou nas carapaças das tartarugas. Esses animais são símbolo de imortalidade para os taoístas, por exemplo, e se constituem por si mesmos constituem uma representação do universo:

> Macho e fêmea, humano e cósmico, o simbolismo da tartaruga estende-se a todos os domínios do imaginário. Pela sua carapaça, redonda como o céu na parte superior — o que a torna semelhante a uma cúpula — e plana como a terra, na parte inferior, a tartaruga é uma representação do universo (Chevalier, 1986, p.868).

No vasto teatro do cosmos, a tartaruga emerge como a eterna sustentação dos deuses, um símbolo de estabilidade e equilíbrio. Nos mitos indianos (Chevalier, 1986), ela é *Kurma*, o avatar que apoiou o monte Mandara, mantendo firme o eixo do universo enquanto os *deva* e *asura* agitavam o Mar de Leite em busca do néctar divino. Foi a guardiã do equilíbrio que carrega sobre suas costas não apenas a terra, mas também o destino dos homens, foi uma tartaruga quem emergiu das águas primordiais com os humanos em suas costas, ela quem os trouxe para um mundo iluminado, e em sua carapaça imortal, repousa a promessa de regeneração, ligando o terreno ao sagrado, o passado ao presente, e sustentando a criação sob o olhar atento das mais altas divindades.

A flor escolhida é a rosa, e não por acaso, pois ela é um dos símbolos florais mais ricos em significado, associada à Virgem Maria na tradição cristã, onde simboliza pureza e santidade. Além disso, em obras como "O Nome da Rosa" de Umberto Eco, a rosa é usada como um símbolo de complexidade e mistério. Na literatura e na arte, folhas secas frequentemente simbolizam o ciclo de vida e morte, sugerindo a impermanência e a passagem do tempo. Esse tema pode ser observado em diversas culturas, onde elementos da natureza são usados para representar fases da vida humana. Em "As Estações" do poeta escocês James Thomson, por exemplo, o ciclo das estações é usado para refletir sobre a natureza efêmera da vida humana. A rosa é frequentemente utilizada como uma metáfora para o sangue de Cristo e sua redenção, como observado em muitas igrejas góticas onde as rosáceas simbolizam a entrada da luz divina. Este aspecto pode ser visualmente representado na moda por

meio de padrões que usam a cor vermelha ou dourada para evocar a luz e a transcendência.

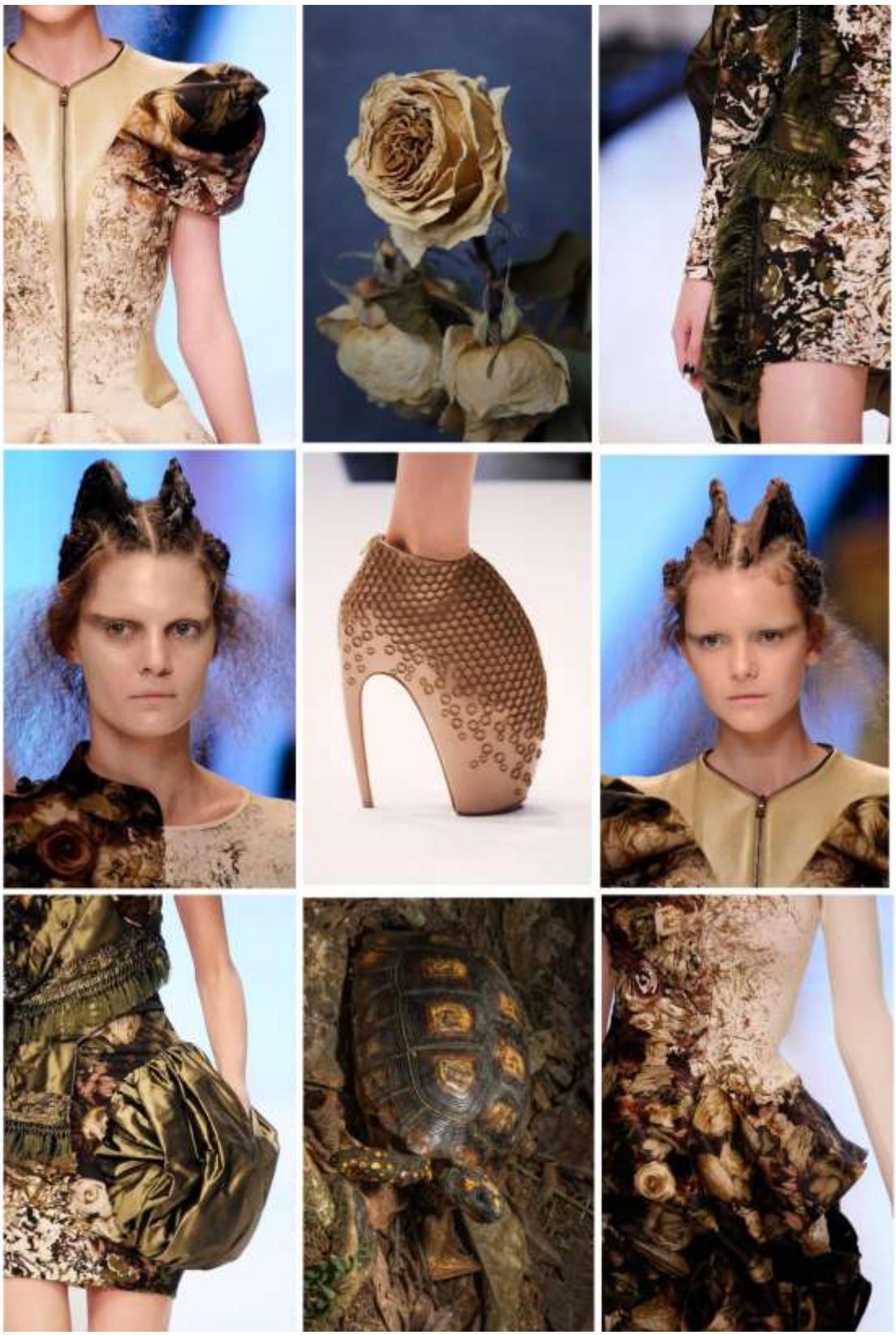
> Famosa por sua beleza, sua forma e seu perfume, a rosa é a flor simbólica mais empregada no Ocidente. Corresponde, no conjunto, ao que o lótus é na Ásia, um e outro estando muito próximos do símbolo da roda. O aspecto mais geral deste simbolismo floral é o da manifestação, oriunda das águas primordiais, sobre as quais se eleva e desabrocha. Esse aspecto não é aliás, estranho à índia, onde a rosa cósmica Triparasundari serve de referência à beleza da Mãe divina. Designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito. Como se verá, ela simboliza a taça de vida, a alma, o coração, o amor. Pode-se contemplá-la como uma mandala e considerá-la como um centro* místico. Na iconografia cristã, a rosa é ou a taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração das gotas desse sangue, ou o signo das chagas de Cristo. Um símbolo rosa-cruz apresenta cinco rosas, uma no centro e uma sobre cada um dos braços da Cruz. Essas imagens evocam o Graal ou o *orvalho celeste* da redenção (Chevalier, 1986, p.788)

Ao cair do véu crepuscular sobre a humanidade, as tartarugas, antigas guardiãs das águas originárias, marcam o ritmo infindável entre vida e morte. Elas, que uma vez iluminaram o caminho dos homens para um amanhecer radiante, agora os levam de volta às profundezas aquáticas do globo, numa silenciosa marcha de renovação. Entre as rosas, cuja beleza já alcançou seu esplendor e agora se desvanecem, esta viagem ao passado é um prenúncio de renascimento. No seio aquático da Terra, sob as sombras que o entardecer traz, prepara-se o despertar de uma nova existência. Sob a orientação das tartarugas, a humanidade despede-se de um antigo ciclo, enquanto nas sombras aquáticas, uma vida nova, envolta em mistérios e esperanças veladas, aguarda para florescer.

Figura 93 – *Plato's Atlantis* - Flores

Fonte: Colagem desenvolvida pela autora com imagens retiradas do site https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen.

Figura 94 – *Plato's Atlantis* - Flores - detalhes



Fonte: Colagem desenvolvida pela autora com imagens retiradas do site https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen; https://pt.dreamstime.com/bouquet-de-rosa-branca-seca-em-decaimento-um-buqu%C3%AA-com-fundo-escuro-image241280064 e https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Yellow-footed_tortoise.jpg.

Em sequência, nos looks 19 e 20, a raça humana parece ter chegado para então morrer na praia.... No 19 (figura 96) vemos pela primeira vez uma profusão de dourado, em um minivestido estruturado, com mangas que aparentam a uma espécie de manto, todo coberto em aplicações com leves tonalidades que puxam também para o acobreado, como se o sol estivesse se pondo sobre as areias de uma praia. No ciclo contínuo do tempo, a areia da ampulheta dança entre os mundos, que aqui simbolizam a terra seca e as profundezas do oceano, conectando a solidez do solo com o mistério das águas. Ao virar da ampulheta, o filete de areia simboliza a troca incessante entre a superfície e as águas, um ciclo perpétuo de manifestação e reintegração, a passagem estreita, onde os grãos se encontram, é a porta sutil das transformações, o ponto de união entre o conhecido e o desconhecido (Chevalier, 1986, p.48). À medida que a areia escorre, ela encena o drama do tempo: um movimento suave e quase imperceptível que se acelera, culminando em uma precipitação final que marca o término de um ciclo e o nascimento de um novo momento. Agora, o tempo que conhecíamos na terra firme chega ao seu fim pois nossa ampulheta jorrou toda sua areia para o outro lado, formando uma nova praia, onde nos encontramos agora. Este é o tempo de recomeçar, um renascimento onde a areia nos colocou, convidando-nos a explorar as novas possibilidades que se estendem diante de nós.

Figura 95 – Areia vista no microscópio

Fonte: Gary Greenberg. Disponível em: https://ciclovivo.com.br/inovacao/inspiracao/cientista-fotos-graos-de-areia-fascinante/.

Em um movimento inevitável, como uma marcha fúnebre saída de um desfile de McQueen, as tartarugas nos trouxeram de fato até a praia e começam a nos devolver à água de onde nos emergiram. O tempo é uma praia desconhecida que se revela sob nossos pés, cada grão de areia composto de milhares de micro carapaças, garras e conchas de pequenas criaturas aposemáticas, com suas cores vibrantes como advertências silenciosas do passado. Essa areia, rica em histórias e vidas anteriores, é uma prova cabal do ciclo que se completa. Com a serenidade das ondas e a melancolia da maré que recua, somos chamados de volta às origens líquidas, a uma fusão mística entre o que fomos e o que podemos ser. O retorno à água, à escuridão primitiva e regeneradora, marca o início de uma nova jornada, onde a linha entre o mundo seco e as profundezas é traçada novamente.

O *look* de número 20 (figura 96) emerge como uma divisão entre mundos, um ser já meio submerso, pairando entre os dois reinos, a metade superior ainda traz vestígios da areia da praia, como lembrança de uma terra que lentamente se apaga. Grãos dourados se misturam com a luz do sol que ainda bate, e a metade inferior se transforma em um testemunho do oceano com sua força indomável. Ondas bravas se chocam contra as rochas, traços de espuma salgada enfeitam as dobras, como rendas etéreas que narram histórias de naufrágios e segredos do mar profundo. Apliques se erguem como crostas de mexilhões, sobreviventes silenciosos da arrebentação nas encostas, que se prendem às rochas, desafiando predadores com suas carapaças e em sua defesa carregam o potencial tóxico de quem filtra o mundo aquático e absorve seus perigos, transformando fragilidade em força. Neste espetáculo de transição e renascimento, o ser se equilibra na linha entre o conhecido e o desconhecido, entre a areia e as profundezas. Cada detalhe é simbólico de que a transformação é inevitável, um tributo à beleza selvagem e à resiliência oculta, celebrando o mistério eterno das águas que nos chamam de volta.

Figura 96 – *Plato's Atlantis* - Dourado

Fonte: Colagem desenvolvida pela autora com imagens retiradas do site https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen e https://pixabay.com/pt/photos/concha-frutos-do-mar-marisco-comida-3102987/.

Ao mergulhar na sequência da coleção, os looks 21 e 22 (figura 97) evocam uma criatura aquática que representa a primeira geração pós-retorno ao ambiente líquido. Essas peças mantêm vestígios terrestres, principalmente nos cabelos trançados, uma herança visível de sua origem humana terrestre. As cores permanecem saturadas de tons quentes – marrom avermelhado e laranja – que ressoam como ecos solares, reminiscências dos genes recessivos dos antigos *homo* sapiens, ao mesmo tempo, os designs adotam formas longilíneas e fluidas, inspirando-se nas silhuetas elegantes e nos movimentos graciosos de criaturas marinhas como as lulas, que “ aparece, curiosamente, num mito dos indígenas *Nootkas* de Vancouver, como o primeiro senhor do fogo, do qual este foi roubado pelo gamo para o benefício dos homens; o mito especifica que a lula vivia, então, na terra e no mar “ (Boas,1930, p. 566). Além de suas formas e movimentos, as lulas também carregam um rico simbolismo cultural que se entrelaça com os temas de transformação e adaptação presentes na coleção. Em diversas culturas, lulas e polvos são vistos como mestres do disfarce e da metamorfose, devido à sua habilidade de mudar de cor e forma para se camuflar no ambiente. Este aspecto pode ser interpretado como um reflexo da capacidade humana de evoluir e se adaptar a novos ambientes e desafios. No folclore *Ainu* do Japão, o espírito conhecido como *Akkorokamui*, um polvo gigante – por vezes representado como uma Lula – é reverenciado como uma divindade marinha que equilibra os elementos da natureza e detém o poder de curar e transformar (Batchelor, 2007). Este mito ressalta a dualidade da lula como uma figura de temor e respeito, representando tanto o desconhecido quanto a esperança de regeneração.

Essa mistura de características reflete uma transição delicada: as estampas fluem com as ondas, simbolizando a adaptação ao novo reino aquático, mas ainda brilham com a memória do sol. As tranças, que estiveram presentes desde o início não são apenas um estilo, mas um símbolo, uma ponte para o passado terrestre que esses pioneiros aquáticos carregam consigo. Nesta metamorfose estilística, Alexander McQueen captura o limiar entre o antigo e o novo, o terrestre e o aquático, tecendo mais uma parte dessa narrativa de evolução e transformação.

Figura 97 – *Plato's Atlantis* - fluidez

Fonte: Colagem desenvolvida pela autora com imagens retiradas do site https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen e do instagram do fotógrafo Steven Kovacs https://www.instagram.com/steven_kovacs_photography/.

Após os looks 21 e 22 serem desfilados, Zimmermann reaparece na tela, flutuando de costas, com o rosto e os seios apenas rompendo a superfície do mar. Nesse momento, as composições desfiladas começam a assumir tonalidades mais azuladas e cintilantes, as maquiagens e os cabelos hibridizam ainda mais suas feições, incorporando características que gradualmente vão rumando as criaturas das camadas mais profundas do oceano. Os looks começam a se transformar, os traços se tornam cada vez mais próximos dos seres que dominam essas profundezas, com silhuetas que sugerem uma metamorfose em andamento, e a cada novo look, somos levados a imaginar uma nova espécie humana, composta de mulheres aquáticas que talvez já não seja mais Homo sapiens, mas algo novo e inteiramente adaptado ao reino submarino – talvez a ***Thalassa femina*** – um neologismo que tem suas raízes em duas palavras de origens diferentes: Thalassa, do grego θάλασσα (thálassa), que significa mar, sendo também o nome de uma deusa na mitologia grega, personificação do mar Mediterrâneo e considerada uma divindade primordial que representava as águas do oceano, mãe de todas as criaturas marinhas; e *femina*, que em latim pode significar mulher ou fêmea. Essas mulheres, agora totalmente integradas ao ambiente marinho, parecem deslizar pelas passarelas como se fossem extensões naturais do próprio oceano, mesclando beleza, mistério, e a inevitável transformação que ocorre nas profundezas escuras do mundo aquático.

Nos looks que vão do 23 ao 27 (figuras 98 a 100), a coleção de McQueen apresenta a evolução final de uma nova figura humana aquática. As características terrestres desaparecem quase completamente; os cabelos trançados são substituídos por elmos com fios alinhados, conferindo às cabeças uma forma alongada e quase alienígena. As cores são frias e neutras, refletindo o ambiente cada vez mais profundo do oceano, enquanto os acessórios metálicos oxidam sob a influência da água salgada, adicionando um toque de decadência, já as silhuetas se aparentam com outras criaturas marinhas como sépias, caravelas portuguesas e anêmonas. As anêmonas são conhecidas por sua relação simbiótica com peixes-palhaço e diversas espécies de corais, que criam um esquema de cooperação em troca de proteção contra predadores. Este relacionamento exemplifica a interdependência na natureza, na qual apesar de suas aparências delicadas, a organização em cadeia faz com que esses animais sejam capazes de prosperar em ambiente hostis e, a sua maneira, contra-atacar. Visualmente, suas formas ondulantes e movimentos fluidos transmite

tranquilidade e harmonia, refletindo a capacidade de adaptação às correntes oceânicas.

As sépias, por outro lado, são mestras da camuflagem, com uma habilidade notável de mudar de cor e textura para se esconder de predadores. É um animal altamente adaptável, criativo e emblemático na hora de resolver problemas, aparentando um nível de consciência muito profundo, o que chega a levantar a hipótese científica de que os cefalópodes – Grupo ao qual pertence a sépia – não tenham origem no planeta terra, sendo uma espécie alienígena (Steele *et al*. 2017). Por fim, as caravelas portuguesas, com suas cores vibrantes e tentáculos longos, encarnam a tensão entre beleza e perigo. Elas são visualmente hipnotizantes e conhecidas por sua picada dolorosa, tóxica e possivelmente letal (Russel, 1965), deixando claro que a complexidade muitas vezes se esconde sob a superfície, e que apesar de serem predadoras formidáveis, também são vulneráveis às forças do vento e das correntes, revelando uma fragilidade, nessa dualidade de ser e não ser uma presa, tão comum à obra de McQueen.

Figura 98 – *Plato's Atlantis* - Sépias

Fonte: Colagem desenvolvida pela autora com imagens retiradas do site https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen e https://s3.animalia.bio/animals/photos/full/original/hpim1795.webp.

Figura 99 – *Plato's Atlantis* – Anêmonas

Fonte: Colagem desenvolvida pela autora com imagens retiradas do site https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen e https://www.infoescola.com/wp-content/uploads/2020/09/anemonas-do-mar-1148590355-600x400.jpg.

Figura 100 – *Plato's Atlantis* - Caravela

Fonte: Colagem desenvolvida pela autora com imagens retiradas do site https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen e https://espacoecologico.com.br/fotografo-registra-detalhes-de-caravelas-portuguesas-vivas-durante-aparicao-no-litoral-de-sp/.

Dos looks 28 ao 35 temos um único pelotão de silhuetas, que conversam e fazem sentido entre si, no entanto, são divididas em duas equipes menores, uma que vai do 28 ao 31 (figuras 101 e 102) e a seguinte, do look 32 ao 35 (figuras 103 e 104). A coleção evolui para composições que apresentam recortes inéditos e silhuetas altivas, sugerindo uma metamorfose em direção a uma estética de uniforme militar ou traje de combate – os quais já sabemos, tem seu viés aposemático –. Com claras referências às casacas militares, calças de montaria, couraças para o tronco e aos *subligaculum* – tipo de 'saiote' usado pelos gladiadores – é perceptível uma organização, talvez um indício de que a nova humanidade, agora aquática, já mantém uma estrutura social resistente em seu novo habitat. As estampas e tonalidades de azul, ainda visíveis nos looks 28 e 29, desaparecem nos looks 30 e 31, dando lugar a tonalidades de cinza cada vez mais escuro e recoberto por uma fina camada de brilho, como a madre pérola, originada no nácar das conchas de moluscos, ostras e mexilhões finamente moída pelo desgaste das ondas (Flemming,2020). Este escurecimento permeia também os sapatos e acessórios retorcidos, que se apresentam em tons igualmente sombrios, reminiscentes de corais e cracas obtusas, além dos temidos peixes-pedra – *Synanceia verrucosa*, cuja toxicidade mortal espreita sob uma fachada igualmente assombrosa. Eles têm uma aparência rochosa e irregular que os ajuda a se camuflar no fundo mergulhável do oceano, entre pedras e corais, isso torna muito difícil para predadores identificá-los, além de conseguirem sobreviver por até 24 horas fora d'água (Randal *et. al*. 1997) .

O peixe, em sua essência, é uma figura carregada de significados, e aqui ele nos dá mais indícios de que nossa nova espécie está firmemente enraizada em seu habitat:

> Em todas as primeiras civilizações do velho mundo, da Europa e da Ásia, o peixe era considerado um símbolo de fecundidade humana e animal; por um lado, por causa do número incrível de ovos que carrega—às vezes centenas de milhares, segundo os naturalistas—e, por outro lado, por causa da antiga crença de que a vida se originou nas profundezas do mar. No pensamento sumério, tudo o que tem vida vem do princípio aquático (Charboneau-lassay, 1991, p.932).

Dos looks 32 ao 35, emerge o segundo pelotão, envolto em uniformes monocromáticos de um negro absoluto, evocando a imponência das forças táticas, como a *S.W.A.T.* estadunidense, os *Spetsnaz* russos ou o *B.O.P.* brasileiro. A escolha

do preto não é mera estética; é a cor da intimidação, da presença invisível que se esconde na escuridão da noite, ou nas profundezas abissais dos mares, onde a luz nunca chega, onde a noite é eterna. Além disso, um novo detalhe surge nas mudanças faciais de nossas modelos, agora reveladas pela primeira vez. Seus rostos tornam-se mais angulares, com ossos aparentes nas têmporas, como se a própria estrutura do corpo estivesse se adaptando, sinalizando mais uma etapa evolutiva desta espécie que habita o desconhecido, que caminha silenciosamente na escuridão, como as enguias pelicano – *Eurypharynx pelecanoides*. Em nosso pelotão anterior, os peixe-tigres, são os guardiões das camadas mais superficiais, aposemáticos em sua presença, alertando e protegendo os domínios do mar de profundidade ainda mergulhável. Já o segundo pelotão, as enguias-pelicano, com seus uniformes negros, vigiam as profundezas insondáveis e os fossos do oceano abissal, onde a luz nunca chega. São as sentinelas das sombras, a materialização da deusa irlandesa da guerra – *Retona* – (Louis, 1954) em parte desse reino onde a escuridão é soberana e o silêncio é absoluto. Esta transição cromática e estilística reflete uma narrativa de transformação e adaptação, onde a figura aquática se arma e se protege, fundindo elementos do mundo natural e do conflito humano em um equilíbrio visualmente marcante e poeticamente sombrio.

Figura 101 – *Plato's Atlantis* – Peixe pedra

Fonte: Colagem desenvolvida pela autora com imagens retiradas do site https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen

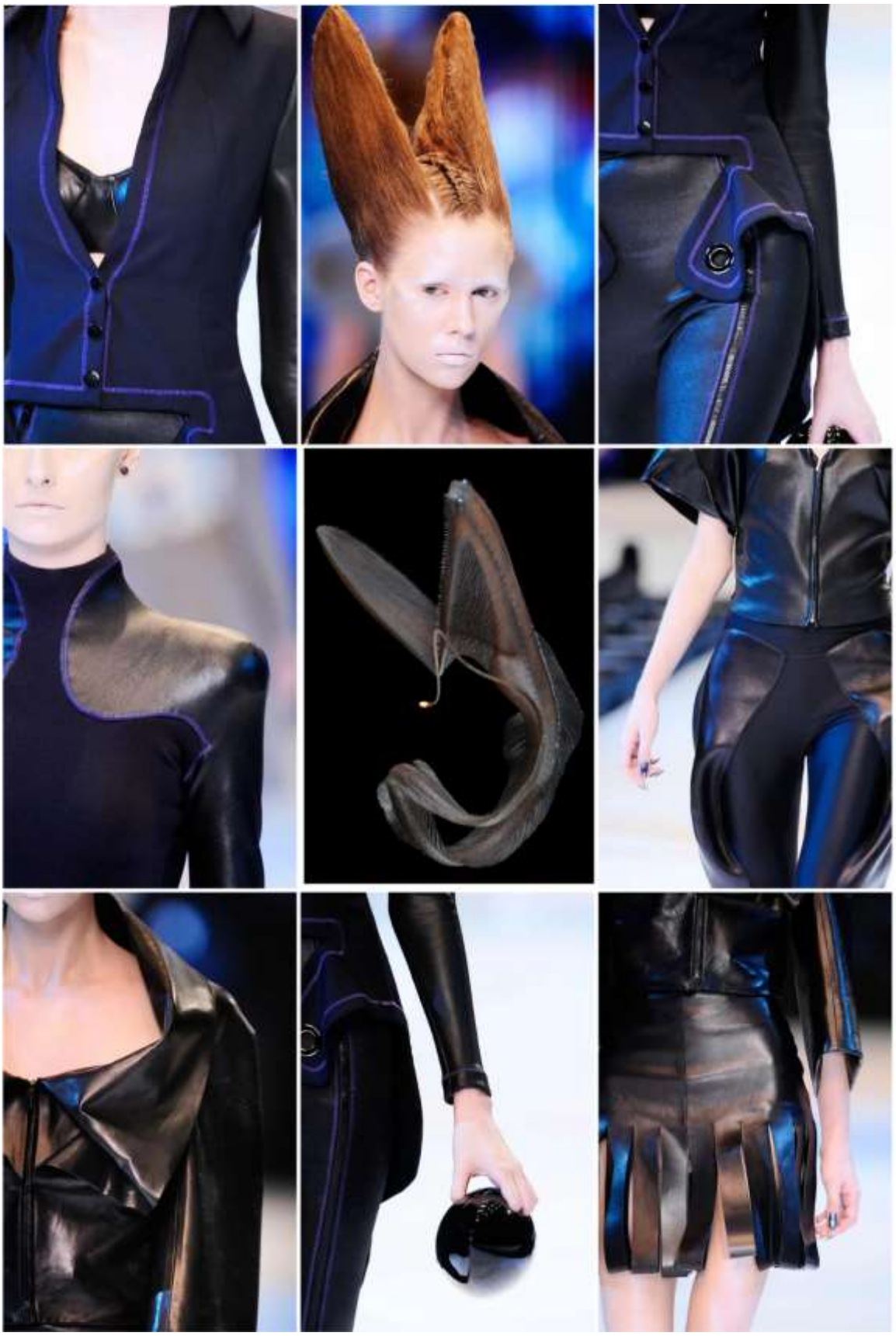
Figura 102 – *Plato's Atlantis – Peixe pedra - detalhes*

Fonte: Colagem desenvolvida pela autora com imagens retiradas do site https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen e https://www.monaconatureencyclopedia.com/synanceia-verrucosa/?lang=en.

Figura 103 – *Plato's Atlantis* - Enguia pelicano

Fonte: Colagem desenvolvida pela autora com imagens retiradas do site https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen.

Figura 104 – *Plato's Atlantis* - Enguia pelicano - detalhes



Fonte: Colagem desenvolvida pela autora com imagens retiradas do site https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen e do instagram do fotógrafo Steven Kovacs https://www.instagram.com/steven_kovacs_photography/.

Os próximos cinco looks, do 36 ao 40 (figuras 105 a 107), são uma celebração da profusão e exuberância que pode florescer nas profundezas abissais, onde a escuridão se encontra com a vida em sua forma mais inquietante, em especial para nós, humanos da superfície. Essas criações capturam a complexidade dos fractais, mosaicos, vitrais e figuras caleidoscópicas, tecendo uma tapeçaria visual composta de tentáculos sinuosos, nadadeiras fluídas, escamas iridescentes e flashes de bioluminescência – a produção e emissão de luz por organismos vivos, resultante de reações químicas envolvendo *luciferina* e *luciferase* (Haddon, 2002). A cada detalhe, esses looks evocam a mesma riqueza e minúcia dos trajes que vestimos quando ainda estávamos em terra firme, sugerindo que, mesmo no abismo ultramarino, há uma certa paz que permite a arte evoluir em sua forma mais plena. Nunca antes em nossa jornada de retorno ao útero criador das águas os looks foram tão exuberantes. À medida que a transformação continua, os ossos faciais se tornam ainda mais pronunciados, com novas protuberâncias surgindo e crescendo nas têmporas, descendo para as maçãs do rosto. Esses traços acentuados, quase esculpidos pela pressão do oceano profundo, reforçam a sensação de uma metamorfose constante, onde a beleza e a força se fundem em uma nova forma de existência.

Conforme essa nova espécie humana se adapta ao ambiente aquático, algo extraordinário ocorre: a luz, que antes vinha do sol, agora emana de dentro delas mesmas. A bioluminescência se torna uma característica essencial, iluminando as profundezas onde a luz solar nunca penetra. Essa luz própria não é apenas um mecanismo de sobrevivência, mas também um meio de comunicação e conexão. As novas humanas brilham nas águas escuras para atrair presas, sinalizar sua presença umas às outras e continuar a exibir sua natureza aposemática, uma advertência luminosa para possíveis predadores. Esse brilho é ao mesmo tempo um farol de vida e um símbolo de sua transformação, uma evolução que une o estético ao funcional, fundindo beleza e perigo em um só corpo.

Figura 105 – *Plato's Atlantis* – Bioluminescência I

Fonte: Colagem desenvolvida pela autora com imagens retiradas do site https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen e do instagram do fotógrafo Steven Kovacs https://www.instagram.com/steven_kovacs_photography/.

Figura 106 – *Plato's Atlantis* – Bioluminescência I - detalhes

Fonte: Colagem desenvolvida pela autora com imagens retiradas do site https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen e do instagram do fotógrafo Steven Kovacs https://www.instagram.com/steven_kovacs_photography/.

Figura 107 – *Plato's Atlantis* – Bioluminescência II

Fonte: Colagem desenvolvida pela autora com imagens retiradas do site https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen e do instagram do fotógrafo Steven Kovacs https://www.instagram.com/steven_kovacs_photography/.

A vastidão das profundezas oceânicas é um território tão inóspito e impenetrável que, em muitos aspectos, supera as dificuldades de explorar o espaço sideral. Enquanto as estrelas cintilam distantes, o fundo do mar permanece uma escuridão densa, onde a pressão se torna um carrasco invisível, esmagando qualquer tentativa de invasão pela fragilidade humana. Na superfície, o ser humano vive confortavelmente sob a pressão de uma atmosfera, e este é o limite seguro para nossos corpos, que começam a ceder sob pressões mais elevadas. Mergulhadores experientes podem descer até 40 metros, onde a pressão já é cinco vezes mais intensa que na superfície, e mesmo com o apoio de tecnologias as profundezas abissais – onde a pressão pode ultrapassar mil vezes a nossa – permanecem inalcançáveis para a carne e osso humanos. Essas forças esmagadoras nos afastam, transformando o fundo do mar em uma vasta extensão onde a vida, se existente, é forjada sob condições que beiram o inimaginável.

Nesse reino abissal, criaturas que desafiam as leis da biologia que conhecemos prosperam em silêncio, seres que vivem em um mundo de escuridão perpétua, onde a única luz vem de si mesmos, através da bioluminescência. Peixes-lanterna, lulas-vampiro e tamboris abissais brilham em um balé espectral, suas formas distorcidas e suas adaptações grotescas são testemunhos de uma vida que desafia a compreensão. No entanto, quando essas criaturas são trazidas à superfície, elas se tornam efêmeras sombras do que eram, seus corpos estouram, se destroem, desmantelados pela diferença brutal de pressão, como se o próprio oceano exigisse a devolução de seus segredos e nos mostrasse que fora de seu domínio, suas formas se deformam e colapsam, uma lembrança de que nossa tecnologia ainda não pode desvendar totalmente os mistérios desses abismos.

E não são apenas as criaturas que trazem temor e fascinação, existem vulcões submarinos; bolsões de água congelada; gêiseres com água escaldante a mais de 400 graus; zonas mortas abissais, regiões onde a falta de oxigênio cria desertos aquáticos; são lugares onde a vida, em seu sentido mais tradicional, não pode existir, e, no entanto, mesmo nessas áreas estéreis, o potencial para a evolução sombria persiste. Podemos apenas imaginar o que está se desenvolvendo nesses espaços silenciosos, talvez formas de vida que ultrapassem a nossa imaginação, adaptadas a condições que seriam fatais para qualquer outra criatura da Terra. Esses abismos insondáveis, onde a luz do sol nunca penetra e a pressão é tão esmagadora que

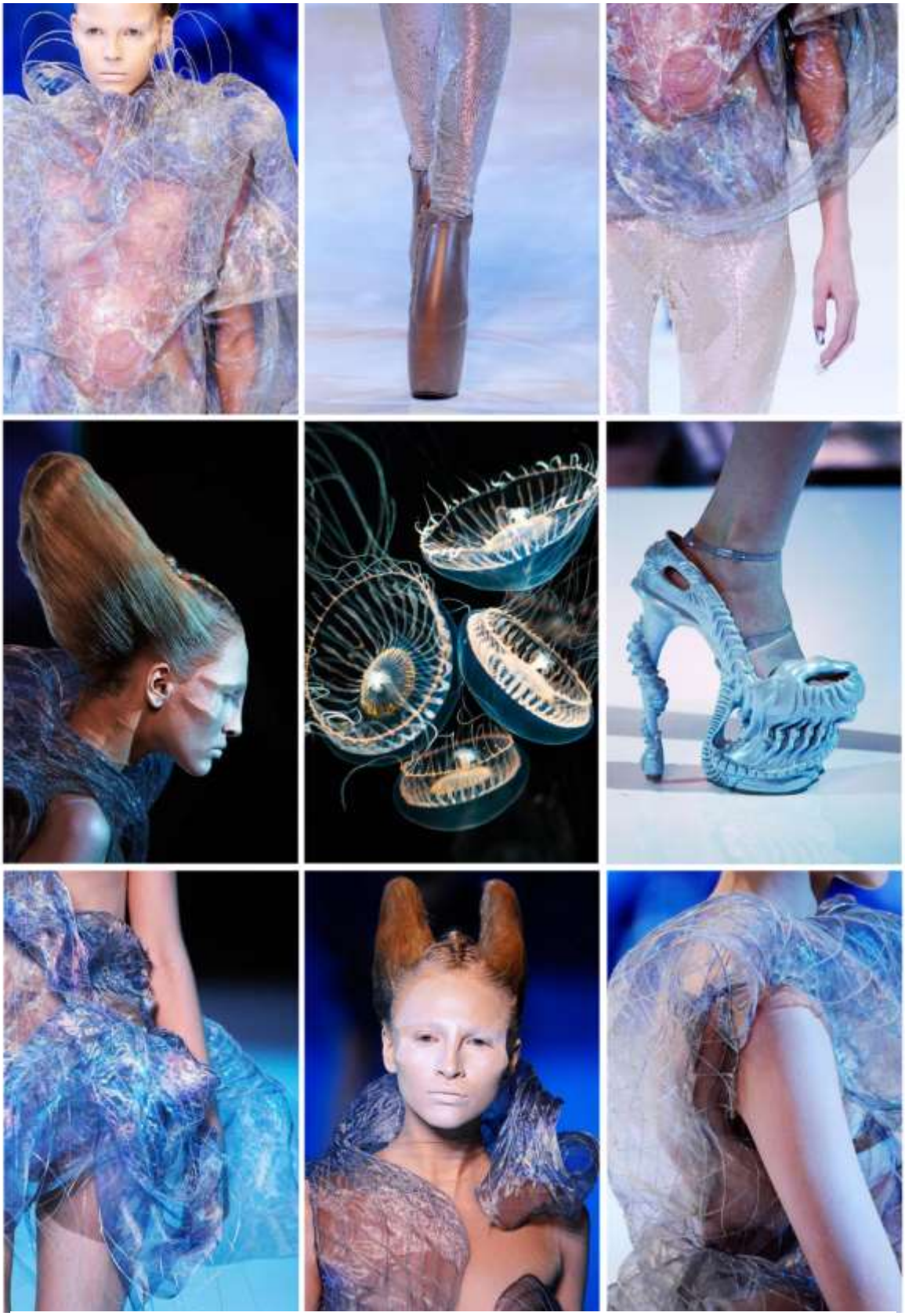
distorce a própria realidade, podem ser forjas de horrores e maravilhas inimagináveis. É aqui, onde o aposematismo assume um significado inteiramente novo, que nossa nova espécie, nascida das profundezas, pode estar sendo esculpida, uma espécie cujas formas ainda não vislumbramos, mas que, quando emergir, carregará consigo as marcas desse mundo sombrio – não apenas sobrevivendo, mas florescendo em um ambiente onde cada ser é uma obra-prima de adaptação, uma alegoria viva da luta pela existência. Nas profundezas a vida e a morte se entrelaçam em uma dança na qual os segredos do oceano são guardados por seres que brilham em sua própria escuridão, e horror e beleza se encontram e se fundem. Aqui, nas forjas do fundo do mar, a natureza pode estar moldando criações magníficas e aterradoras, esperando o momento certo para revelá-las ao mundo que ainda não as conhece, e que talvez nunca esteja pronto para entender plenamente o que habita nas sombras.

Nos looks 41 ao 44 - figura 108 - temos então, finalmente a nossa ***Thalassa femina*:** aposemática, que emerge das profundezas abissais como uma deusa, vestida em trajes que são tanto um escudo quanto um aviso. Ela é a encarnação dos mistérios, beleza e terrores que habitam os recantos mais sombrios do oceano, sua presença é fascinante e intimidante, como uma força da natureza deve ser. Envolta em tecidos com a textura e o movimento das águas profundas, ela caminha como uma entidade além do humano, seus trajes, são etéreos, com um leve tom azulado, flutuando em formas que lembram bolhas delicadas, véus de gelo suspenso, e fios de teias. São criações que parecem ter se solidificado em meio a um fluxo contínuo, como se fossem medusas translúcidas, alienígenas, capturadas em seu estado mais fluido e congeladas no tempo! Estes looks não são apenas vestimentas; são manifestações de uma realidade que desafia a gravidade e o peso, refletindo um mundo onde a pressão molda a matéria em formas inimagináveis, criando algo completamente distinto do que já caminhou sobre a Terra. Cada peça de Thalassa é uma armadura líquida, endurecida pela força do abismo, transformando a fragilidade em força, e o efêmero em eternidade, são armaduras que refletem a realidade distorcida do fundo do mar, onde a pressão molda corpos e mentes em formas inimagináveis.

Figura 108 – *Plato's Atlantis* - Etéreas

Fonte: Fonte: Colagem desenvolvida pela autora com imagens retiradas do site https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen.

Figura 109 – *Plato's Atlantis* – Etéreas - detalhe



Fonte: Colagem desenvolvida pela autora com imagens retiradas do site https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen e do instagram do fotógrafo Steven Kovacs https://www.instagram.com/steven_kovacs_photography/.

É chegado então o look de número 45 - figura 110 - , o último da coleção, a peça que fecha com chave a nossa narrativa que começa como uma ode aos animais aposemáticos da terra firme e finaliza com a evolução do que podemos nos tornar nas profundezas oceânicas. *Thalassa femina* é a evolução encarnada, uma criatura que desafia todas as nossas concepções - uma entidade que parece tão alienígena quanto aquática, dotada de uma elegância sobrenatural, como se ela estivesse deslizando entre mundos, carregando consigo os mistérios tanto das profundezas abissais quanto do cosmos. Seu traje é forjado em escamas e fragmentos bioluminescentes e reluzentes da vida adaptada a esse ambiente hostil, bolhas e estruturas fluídas e cristalizadas, como a vida microscópica que flutua no silêncio do oceano profundo. Seu rosto, quase desprovido de características humanas comuns, reforça a ideia de uma entidade que transcende o humano, uma evolução da espécie moldada não pela superfície, mas pelas forças titânicas do abismo. A falta de expressão tradicional, combinada com a aparência surreal e etérea, sugere que esta figura é ao mesmo tempo nobreza e guerreira das profundezas, que carrega consigo a força esmagadora e a beleza enigmática das águas abissais.

Seu traje não é apenas um símbolo de majestade e poder em seu próprio domínio subaquático, mas também uma ferramenta sofisticada de adaptação e sobrevivência, essa armadura biotecnológica que cobre seu corpo não só a protege das pressões esmagadoras das profundezas, como também regula sua estrutura ao emergir na superfície. Isso sugere que *Thalassa* não é apenas uma guardiã do oceano, mas também uma exploradora silenciosa de nossa realidade, capaz de transpor as barreiras entre o mundo subaquático e o terrestre, ela carrega consigo a síntese de uma nova espécie, é um símbolo de evolução, de sobrevivência e de uma forma de vida que só poderia ser forjada na pressão mais absurda do mundo, e em sua possível incursão à superfície, não será uma invasora, mas uma observadora paciente, que desbrava os limites do seu mundo e do nosso, traçando linhas entre o conhecido e o desconhecido, entre a nossa fragilidade e a sua força.

Há algo de profundamente aposemático nessa figura que surge de um novo mundo no fundo do mar, a especulação da criptozoologia ganha vida aqui: e se *Thalassa femina*, essa criatura tão perfeitamente adaptada ao desconhecido, for na verdade uma espécie alienígena? A teoria de que os OVNIs podem, na verdade, ser OSNIs – Objetos Submarinos Não Identificados – encontra eco na presença dessa

entidade. Talvez os mistérios dos mares escondam mais do que podemos imaginar; talvez, nas profundezas inexploradas, exista uma civilização inteira, tão antiga quanto os próprios oceanos, tão avançada que desafia a compreensão humana. Esta figura final, que encerra a coleção, é a materialização desse enigma, seu traje é uma manifestação física de tudo o que não compreendemos, uma criação que sugere um vínculo entre o cosmos e o oceano, entre o alienígena e o terrestre. Ela sugere que, talvez, os segredos que buscamos no cosmos possam estar escondidos muito mais perto, nas águas escuras dos oceanos. A partir dessas profundezas, emerge a possibilidade de uma espécie que não pertence inteiramente à Terra ou aos oceanos e nem mesmo ao espaço, que habita um limiar entre esses mundos, um ser que guarda em si os segredos de criação e destruição. *Thalassa femina*, em sua armadura líquida, representa uma interseção de mundos – um lembrete de que, por mais que avancemos, sempre haverá algo além do nosso alcance, algo que desafia a compreensão e que, talvez, prefira permanecer nas sombras, aguardando o momento certo para revelar sua verdadeira forma.

Figura 110 – *Plato's Atlantis – Thalassa femina*

Fonte: Look final. Disponível em: https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen. Acesso em : 28/08/2024.

Figura 111 – *Plato's Atlantis* – *Thalassa femina* - detalhes

Fonte: Colagem desenvolvida pela autora com imagens retiradas do site https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen.

3.3 – Alexander McQueen: um legado de revolução na moda

Ao chegar até aqui, já sabemos muitas coisas acerca da moda, sabemos que ao longo da história, ela que começou como uma necessidade prática de proteger o corpo contra o frio, o calor e os perigos do ambiente, se transformou em algo muito mais complexo, deixando de ser apenas uma questão de sobrevivência e se tornando uma poderosa forma discurso. O simples ato de se vestir passou a carregar significados profundos, sancionando quem poderia usar o quê, quem poderia exibir determinadas cores, tecidos e estilos, e, assim, reforçando as hierarquias sociais. Na Europa medieval, por exemplo, as Leis Suntuárias determinavam que certos trajes e cores eram reservados às classes superiores, enquanto as classes inferiores eram proibidas de usá-los, e isso mostrava claramente que a moda havia se tornado uma forma de afirmar quem tinha poder e prestígio e quem não tinha. O que era, em essência, uma necessidade básica de proteção, foi cooptado pela luta de classes, tornando-se uma ferramenta para manter as divisões sociais, e com isso também pode ser observada na distinção entre alta cultura e cultura popular.

A alta cultura, muitas vezes representada pelas criações de alta-costura e pelas grifes de luxo é vista como um símbolo de prestígio, sofisticação e bom gosto. Ela é associada às elites e ao consumo exclusivo, onde o acesso é restrito, não apenas pelo custo, mas também pelo capital cultural necessário para entender e apreciar essas criações. Por outro lado, o que o povo consome, a moda popular ou de massa, é muitas vezes vista como "baixa cultura". O *fast fashion*, por exemplo, democratiza o acesso às tendências, mas também levanta questões sobre sustentabilidade, ética de trabalho e originalidade, o que dificilmente é levantado sobre as peças da alta costura. A crítica aqui reside na percepção de que a moda de massa dilui o significado cultural da moda, tornando-a efêmera e descartável, em contraste com a alta cultura, que valoriza a perenidade e a exclusividade. A questão da alta e baixa cultura na moda também está intimamente ligada às dinâmicas de poder: Quem define o que é moda de alta cultura e o que é moda de massa? Essa distinção é construída pelas elites culturais, que determinam o que é digno de prestígio e o que é considerado vulgar ou sem valor, e isso faz da moda mais um campo onde as lutas simbólicas se desenrolam, onde as questões de classe, poder e identidade são constantemente negociadas e redefinidas.

Compreendemos também como ela é uma ferramenta poderosa no discurso político, pois governantes e líderes de estado há muito tempo compreendem o poder da imagem e a importância de se comunicar através do vestuário. Os uniformes militares, por exemplo, são cuidadosamente projetados para inspirar respeito e autoridade, enquanto as escolhas do que vestir em eventos internacionais muitas vezes levam em conta o protocolo e o simbolismo cultural. As roupas que uma figura pública usa podem ser tão impactantes quanto suas palavras, transmitindo mensagens sutis ou explícitas sobre força, autoridade, empatia ou modernidade. Por isso, muitos líderes – de rainhas a presidentes – contaram com conselheiros especializados em sua imagem para garantir que suas aparições públicas reflitam exatamente a mensagem que desejam passar. Nelson Mandela, por exemplo, era conhecido por usar suas icônicas camisas *batik*, que se tornaram um símbolo de resistência e identidade africana em oposição ao vestuário ocidental formal.

Além disso, a moda, por sua própria natureza, impõe ou desafia regras sobre o que é considerado adequado para meninos e meninas, já nos primeiros minutos de vida se decide quem vestirá azul e quem vestirá rosa, uma escolha que parece inofensiva, mas que carrega consigo séculos de normas sociais rígidas. Enquanto isso, nas passarelas e vitrines ao redor do mundo, a moda decide quais corpos são desejáveis e quais são marginalizados, quais tons de pele e quais nacionalidades serão celebrados ou excluídos. Nesse processo, a moda cresceu e ainda cresce de maneira descontrolada, tornando-se ela mesma o *Enfant terrible* das ciências sociais, sendo como uma criança rebelde e incontrolável, desafiando fronteiras e quebrando normas, mas também perpetuando estruturas de poder e exclusão. A moda, com todo o seu glamour esconde sob seu brilho uma face inquieta e perturbadora, que dita padrões ao mesmo tempo em que os questiona, refletindo as dinâmicas complexas de poder e identidade que permeiam a sociedade. Ela pode ser, e muitas vezes é, implacavelmente seletiva, ditando regras que reforçam estereótipos e excluem aqueles que não se encaixam em seus padrões restritivos e, no entanto, tem o potencial de ser uma ferramenta poderosa de inclusão e expressão, desde que seja tratada com a seriedade e o respeito que merece como uma parte essencial da nossa sociedade e cultura contemporânea. Se não olharmos para a moda de maneira crítica, ela pode facilmente se transformar em um mecanismo de opressão, perpetuando o tipo de sofrimento que marcou práticas como os pés de lótus e os espartilhos, onde a

busca pela beleza estava ligada ao sofrimento físico. Sem uma reflexão cuidadosa, a moda corre o risco de aprisionar as mulheres e outros grupos marginalizados em um ciclo de expectativas impossíveis, onde o valor é medido pela conformidade a padrões muitas vezes inalcançáveis.

E o que realmente entendemos sobre ser mulher no mundo e na moda, não é mesmo? Desde o momento em que a humanidade compreendeu o mistério do nascimento, parece que o controle sobre o corpo feminino começou a ser sistematicamente imposto. Ao longo da história, as mulheres enfrentaram níveis alarmantes de violência e abuso, que se manifestaram de várias formas em diferentes culturas e épocas. Salários mais baixos, trabalho invisível, e um corpo constantemente moldado pela vontade masculina são apenas algumas das formas em que essa dominação se expressa. Os sistemas em que vivemos foram criados por homens e para homens, e a moda, assim como Alexander McQueen, não estão isentos dessa realidade. A opressão que as mulheres sofrem é tão antiga e tão intensa que, ao longo do tempo, elas tiveram que encontrar maneiras de sobreviver, de se proteger, de se adaptar. Assim, elas se tornaram aposemáticas, desenvolvendo uma espécie de defesa visível e perceptível, que avisa ao mundo: "Não se aproxime, eu sou perigosa". Esse é o ponto em que McQueen entra em cena, mas não de uma maneira simples ou direta. Ele captura essa dualidade, essa ambiguidade que permeia a condição feminina – será que ele está celebrando a força dessas mulheres ou perpetuando a violência contra elas?

> Alexander McQueen cuja representação feminina era parte de sua visão da crueldade no mundo e parte de sua fascinação pela sexualidade agressiva. [...] Na concepção do estilista, a *femme fatale* de fim de século misturava beleza e estranheza, possuía uma sexualidade perigosa, exercia atração fatal sobre o homem e por vezes seu desejo podia ser moldado pelo horror. A personagem idealizada por McQueen – e que poderia perfeitamente ser a protagonista de uma história em quadrinhos para adultos – gerou críticas que o rotularam como misógino. (Holzmeister,2014, p. 105)

McQueen, em seu trabalho, joga com essa tensão, nos coloca frente a frente com a brutalidade e a beleza que coexistem em ser mulher no universo da moda, no âmbito cultural e em especial, âmbito social. Em suas coleções, as mulheres são ao mesmo tempo vítimas e algozes, e ele não apenas observa a violência que historicamente foi imposta sobre o corpo feminino; ele a incorpora em sua arte, questionando as maneiras pelas quais a moda pode tanto subverter quanto reforçar

essas dinâmicas de poder, e se torna mais perturbador porque nos força a olhar para as feridas abertas, e as tratar como uma “dor que foi transformada em força, beleza que nasceu da sobrevivência”, quando esse claramente não é o ponto. Para ele, se trata da pura ironia romântica, usar a moda para dizer verdades dolorosas escancarando o sistema, expondo as agressões disfarçadas de estilística, como meras brincadeiras. Ele foi um mestre da alegoria, utilizando esse artifício de "encontrar beleza e delicadeza no sofrimento" para criar uma narrativa nova e poderosa para as mulheres: você sofreu, sofre e sofrerá, mas pode virar o jogo! McQueen retrata a mulher como um ser perigoso, mas belo, que, como as aranhas, pode tecer teias para capturar suas vítimas; como as arraias, pode ferroar quem a ataca; e como as leoas, pode caçar em grupo e derrubar presas muito maiores do que ela. Ele não romantiza a dor feminina e não suaviza a brutalidade do mundo, mas oferece uma visão onde as mulheres, por mais que estejam em um campo de batalha, podem assumir o controle de seu destino, utilizando suas feridas não como marcas de fraqueza, mas como símbolos de poder e resistência. Ele nos faz perguntar: essas mulheres, que desfilam como predadoras, como figuras de poder, estão realmente livres da violência que sempre as cercou, ou estão apenas se adaptando, utilizando essa violência – ou melhor, essa ameaça silenciosa e exuberante do aposematismo – como uma tentativa desesperada de obter algum controle sobre sua própria existência, para não serem presas em potencial o tempo todo?

Em síntese, McQueen não oferece respostas fáceis. Ele nos deixa com uma sensação de desconforto, com a percepção de que ser mulher no mundo e na moda é navegar por um campo minado de expectativas, opressões e, paradoxalmente, de um poder que nasce justamente da resistência. A moda, em suas mãos, se tornou mais do que uma expressão de estilo; ela passa à um espelho sombrio que reflete as complexidades, contradições e as lutas que definem o que é ser mulher em um mundo que sempre tentou controlá-las. Com isso, ele configurou uma forma de arte que dialoga com a cultura, a sociedade e a identidade, explorando e desafiando os limites do que é considerado belo e aceitável, e para compreender sua proposta e suas concepções sobre moda é preciso reconhecer que ele a via como uma linguagem que extrapolava completamente o superficial e o efêmero. Em suas criações, como bem sabemos a essa altura, ele incorporava elementos simbólicos e alegóricos que convidavam à reflexão e ao questionamento, que envolvia em muito a figura feminina,

mas que ia além dela, ou ainda mais, via um mundo de utopia onde só havia as mulheres. A coleção *Plato's Atlantis,* sobre a qual nos debruçamos com mais afinco, exemplifica essa abordagem, na qual ele propôs um futuro em que a raça humana passou a ser composta somente por mulheres, aposemáticas e que aos poucos foi evoluindo e retornando ao mar, revertendo a evolução terrestre e mergulhando para uma nova Atlantis em busca de refúgio e espaço para evoluir. Essa narrativa alegórica não apenas desafiava as normas científicas, mas também provocava uma meditação sobre a evolução cultural e social, além de nos levar a refletir sobre algo que, por mais óbvio que seja, tem sido uma constante ao longo da história: o desejo de muitas mulheres por um mundo onde não precisem lidar com a violência masculina sobre seus corpos e suas ideias simplesmente por serem mulheres. É a velha aspiração pela existência de um lugar como a ilha das amazonas, uma *Temiscira* reimaginada na evolução humana.

O postulado de Alexander McQueen sobre moda pode ser sintetizado na ideia de que ela é uma forma de desafiar, provocar e transformar, que precisa conseguir fomentar discussões significativas e inspirar novas perspectivas para a sociedade, o que é possível perceber em McQueen, é que a moda não pode estar ao serviço da apatia, e mesmo que esteja posta como um tentáculo da luta de classes, do capitalismo, das opressões e das diversas formas de segregação, ela ainda pode e deve ser e fazer mais, a moda precisa contar a história e incitar mudanças, enfiando o dedo nas feridas que forem necessárias. Sua visão também era profundamente enraizada em uma sensibilidade contemporânea, frutífera em características como o pastiche, a morte do sujeito e a nostalgia (Pires e Castro, 2011). O pastiche, por exemplo, se manifesta nas referências e releituras que McQueen fez de outros estilistas, misturando e desconstruindo elementos clássicos para criar algo novo e provocativo. *The Horn of Plenty* é um exemplo disso, em que ele utilizou referências de *Dior*, *Chanel* e *Givenchy*, transformando e subvertendo seus símbolos e características em algo que comentava criticamente sobre a própria indústria da moda.

A morte do sujeito em sua obra é evidente na fragmentação das identidades e na justaposição de elementos contrastantes, pois McQueen rejeitava a ideia de uma identidade fixa e singular, optando por explorar a multiplicidade e a fluidez das identidades contemporâneas. Ele desafiava as normas de gênero e beleza, criando

peças que muitas vezes desconstruíam a forma humana de maneiras inovadoras e perturbadoras, e essa abordagem pode ser vista em suas coleções que frequentemente apresentavam modelos em trajes que distorciam e exageravam as proporções do corpo, como os famosos "bumsters" que revelavam a base da coluna vertebral, uma área que McQueen considerava altamente erótica (Gleason, 2012). A nostalgia também desempenhou um papel crucial em sua estética, ele frequentemente recorria a elementos históricos e culturais, reinterpretando esses fatos ou estórias para o contexto contemporâneo. Isso não significava uma mera cópia do passado, mas uma tentativa de transmitir as sensações e emoções associadas a outras épocas. Por exemplo, em *Highland Rape*, McQueen explorou a história e a violência associadas à cultura escocesa, utilizando elementos tradicionais de maneira subversiva para comentar sobre temas de identidade e poder.

O estilista também foi conhecido por sua habilidade técnica e artesanal. Como ele começou sua carreira na *Savile Row*, acumulou muitas habilidades de alfaiataria que se tornaram uma marca registrada de suas criações. Sua atenção aos detalhes e seu compromisso com a qualidade artesanal de seus produtos eram evidentes em todas as suas peças, desde os elaborados vestidos de alta costura até as coleções de *prêt-à-porter*. Essa combinação de habilidade técnica com uma visão artística inovadora fez dele um nome memorável na indústria da moda. Em suas coleções, ele frequentemente desafiava as noções tradicionais de beleza, indo além do óbvio e evitando uma relação mais ingênua com o belo. McQueen explorava a dualidade entre superfície e interior, acreditando que a verdadeira beleza residia além do que é imediatamente visível. Isso se refletia em suas criações, que combinavam o grotesco e o sublime de uma maneira única, transformando suas coleções em um verdadeiro *cabinet de curiosités*, onde o interessante e o desinteressante se uniam para criar arte. Cada coleção foi uma *assemblage* – uma fusão de elementos contrastantes, todos servindo ao propósito de impactar, de contar uma história, de elevar a moda ao nível de pura arte contemporânea. Trabalhando ao lado do fotógrafo Nick Knight (figura 112), McQueen aprofundou essa ideia de beleza oculta em várias colaborações, incluindo peças para a Bienal de Florença que desafiavam as convenções estéticas e revelavam a beleza através da destruição da superfície. Nessa parceria, McQueen mostrou que a moda podia ser muito mais do que uma simples expressão de estilo;

ela podia ser uma exploração profunda das tensões entre o que é visível e o que está oculto, entre o que é aceito e o que é marginalizado.

Figura 112 – *Blade of Light*

Fonte: Nick Knight, disponível em: https://www.showstudio.com/projects/blade_of_light. Acesso em 28/08/2024.

A visão de McQueen para a moda era profundamente enraizada em sua experiência pessoal, um reflexo visceral de suas batalhas internas e de sua sensibilidade emocional. Sua luta contra a depressão, os sentimentos de inadequação e a vulnerabilidade que o assombravam eram traduzidos em suas coleções, tecendo uma conexão íntima e inegável entre sua arte e sua vida. Cada peça que ele criou carregava consigo os ecos de sua história: a relação complexa e afetuosa com sua mãe, os traumas de sua infância e juventude, o internamento de seu pai em uma clínica psiquiátrica, seu próprio vício em drogas, e o *bullying* e os abusos sexuais que sofreu na adolescência. A violência doméstica que testemunhou sua irmã suportar, nas mãos do mesmo homem que o violentou, tornou-se parte indissociável de sua narrativa criativa. McQueen era um homem gay, fetichista, cujo estilo de vida, amores e dores estavam impressos em cada linha e costura de suas criações. Os detalhes de sua vida, como o nado sincronizado que o fascinava, seus cães amados, a ornitologia e o mergulho que lhe traziam paz, os homens que amou e pelos quais sofreu, todos esses elementos se entrelaçavam, dando vida a uma obra que era tanto um espelho quanto uma máscara de sua existência. O que vemos na obra de McQueen é, em última análise, ele mesmo, um retrato cru e poético de como ele lidava com a complexidade de ser quem era, com tudo que viu e viveu. O espaço das mulheres em

sua obra é ocupado pelas figuras femininas que ele amou profundamente. Sua mãe Joyce, sua Janet, sua amiga e mentora Isabella Blow, a modelo Kate Moss, e suas musas Sarah Jessica Parker e Lady Gaga, todas essas mulheres foram capturadas e reimaginadas em seu trabalho, como um recorte das muitas noivas e amadas que ele representou ao longo de sua carreira.

As mulheres aposemáticas que ele traz à vida em suas criações – mulheres que ele confessava temer e, ao mesmo tempo, respeitar profundamente – descendem dessas figuras centrais em sua vida. McQueen amou e odiou essas mulheres com uma intensidade feroz, revelando suas vulnerabilidades, mas também as revestindo com armaduras gloriosas, couraças intricadas, espadas afiadas e carapaças impenetráveis, que as elevavam a um status quase divino. Ele as transformou em guerreiras magníficas, imponentes e invencíveis.

Figura 113 – Lady Gaga 2009

Fonte: Lady Gaga. Disponível em: https://www.smh.com.au/culture/music/a-blood-soaked-lady-gaga-once-shocked-the-world-it-s-time-for-artists-to-get-radical-again-20220826-p5bczr.html. Acesso em: 28/08/2024

Ele não foi o único estilista a transcender as expectativas da moda, e não estamos aqui para colocar McQueen em um pedestal como o ápice inquestionável do que alguém pode alcançar, a intenção é trazer sua obra e legado para o centro do debate, para que se entenda que a moda é um fluxo contínuo, que veio de algum lugar e sempre seguirá em direção a novos territórios. McQueen lançou novas cartas na mesa não só no mundo da moda, mas também na grande indústria da música, nas premiações, nos *Met Gala*, e em tudo o que vemos na cultura pop. Um exemplo marcante disso foi o que podemos chamar de 'efeito Lady Gaga': Quando a cantora explodiu em 2008 com seu pop ousado e seu visual radicalmente diferente do que se via na indústria musical, ela rapidamente desenvolveu uma relação de amizade e colaboração com McQueen. Ele se

tornou sua escolha natural para looks que não eram apenas roupas, mas performances em si, peças que desafiavam o status quo e transformavam cada aparição em um acontecimento. Com Lady Gaga constantemente vestida por McQueen, a indústria da música entrou em um frenesi: como competir em uma selva de atenção quando ela, vestida por Lee Alexander McQueen, dominava todos os olhares? Isso tirou o sono de muitos e moldou o que vimos na cultura pop nos anos seguintes.

Em 2009, ela fez história no *VMA*[28] ao apresentar uma performance impactante, aparecendo ensanguentada no palco, em uma performance que refletia a fusão do grotesco e do sublime, características que tanto definiam a estética de McQueen. Já em 2010, Gaga voltou ao *VMA* com um vestido feito inteiramente de carne, novamente deixando seus colegas artistas perplexos: como superar isso?

Figura 114 – Lady Gaga 2010

Fonte: Lady Gaga e vestido de carne. Disponível em: https://www.bbc.com/culture/article/20230921-lady-gaga-meat-dress-the-outfit-that-shocked-the-world. Acesso em: 28/08/2024

[28] *Video Music Award*, premiação da *MTV* dos Estados Unidos.

Figura 116 – Lady Gaga 2011

Fonte: Jo Calderone. Disponível em: https://www.vulture.com/2011/08/lady-gaga-jo-calderone-vmas-alter-ego.html. Acesso em: 28/08/2024

desafiando e inspirando criadores a irem além do óbvio, a explorar as fronteiras do que significa se expressar através das roupas.

McQueen nunca é escolhido por acaso para quem o veste, um ponto fascinante é como suas obras são integradas na mídia, especialmente em adaptações cinematográficas de histórias que exploram temas sombrios e distópicos. Em uma narrativa onde crianças e adolescentes são sorteados para lutar até a morte em uma arena, dentro de uma terrível distopia onde a capital controla todos os

No ano seguinte, vimos um pequeno surto de *Camp,* com todos aparecendo em trajes exageradamente elaborados, e então, Lady Gaga, subvertendo todas as expectativas, surgiu simplesmente como seu alter ego masculino, *Jo Calderone*. Esse foi um golpe de mestre, um legado de McQueen, que abalou as estruturas da indústria, mesmo que a cantora nesse momento não estivesse vestida com nenhuma peça do estilista McQueen mostrou que a moda não é apenas sobre o que vestimos, mas sobre como o que vestimos pode transformar o mundo ao nosso redor. Ele redefiniu o que é possível na moda, e seu impacto continua a ser sentido,

Figura 115 – *Effie Trinket*

Fonte: McQueen em Jogos Vorazes. Disponível em: https://www.redcarpet-fashionawards.com/2013/07/16/elizabeth-banks-as-effie-trinket-in-alexander-mcqueen-the-hunger-games-catching-fire/. Acesso em: 28/08/2024.

recursos e se deleita em moda e luxo enquanto o resto do país sofre, é quase inevitável que alguém seja visto vestindo McQueen. A personagem *Effie Trinket*, da franquia *Jogos Vorazes*, é a encarnação perfeita da mulher McQueeniana: opulenta, teatral, e ao mesmo tempo profundamente inserida em um mundo de brutalidade e opressão. *Effie*, com suas roupas extravagantes e sua presença marcante, não apenas veste McQueen, ela personifica o espírito de suas criações, onde o glamour e o grotesco se entrelaçam em uma dança inquietante e inesquecível.

A morte de Alexander McQueen, em 2010, marcou o fim de seu projeto estético de uma maneira definitiva, mas, paradoxalmente, deu início a uma metamorfose que amplificou seu legado e o espalhou pelo mundo da moda como uma força implacável. Suas ideias não morreram com ele; ao contrário, infiltraram-se no solo fértil da cultura global, espalhando-se pelo ar e pela água do universo *fashion*. Essas ideias germinaram nas mentes de novos criadores, inspirando uma geração inteira de designers que continuaram a explorar os limites que ele desafiou tão corajosamente. Sua herança, que vai além das passarelas, infiltra-se nas mentes e criações de novos designers, aqueles que enxergam na moda uma ferramenta poderosa para explorar a humanidade em toda sua complexidade e contradição, e entre esses herdeiros, Robert Wun e Iris van

Figura 117 – Robert Wun I

Fonte: *Skin*. Disponível em: https://fault-magazine.com/2024/07/robert-wun-fw24/. Acesso em: 28/08/24.

Herpen emergem como figuras que continuam e expandem a revolução estética que McQueen iniciou, cada um à sua maneira, desafiando e transformando a moda, seus lugares e suas relações na sociedade.

Robert Wun, em suas criações, parece desafiar as leis da natureza e da física, criando peças que se assemelham a exoesqueletos futuristas, escudos que protegem e, ao mesmo tempo, transformam quem os veste. Como McQueen, Wun entende que o vestuário pode ser uma armadura, uma casca, uma segunda pele e uma declaração de poder, e em cada linha de suas peças, há eco de um certo espírito provocador. Suas criações são como armas silenciosas, prontas para a batalha, mas forjadas na delicadeza e na força. Por outro lado, Iris van Herpen, com sua fusão de moda, arte e tecnologia, vai além das fronteiras que McQueen começou a esboçar, transformando o impossível em possível. Suas peças, quase alienígenas em sua organicidade, parecem vivas, pulsando com uma energia própria, e nos remetem à mesma busca de McQueen por algo além do comum. Van Herpen não apenas cria moda; ela dá vida a uma nova forma de existir, onde o corpo e o vestuário se fundem em uma narrativa de transformação. Em cada movimento, em

Figura 118 – Robert Wun II

Fonte: *Soul*. Disponível em: https://fault-magazine.com/2024/07/robert-wun-fw24/. Acesso em: 28/08/2024.

cada curva de suas criações, está presente a ideia de que a moda pode ser um espelho para o que há de mais profundo em nossa existência.

Robert Wun e Iris van Herpen, à sua maneira, são filhos do legado de McQueen, arquitetos de um universo que ele ajudou a construir. Cada um traz sua voz, seu olhar único, mas ambos carregam a mesma tocha acesa por McQueen, aquela que ilumina o caminho para uma moda que questiona, provoca e, acima de tudo, transforma. McQueen pavimentou a estrada, desafiando o óbvio e explorando o abismo entre o belo e o perturbador, e é por esse caminho que Wun e van Herpen seguem, levando a moda a novos reinos onde ela se torna o reflexo da alma humana – complexa, bela, feroz e em constante transformação. Eles não são apenas continuadores, mas inovadores que expandem os horizontes traçados por McQueen, cada um esculpindo sua visão, mas sempre com a mesma intensidade de propósito: a moda deve ser uma força avassaladora, capaz de orquestrar novas realidades, de desafiar tudo o que se julga conhecido e de nos transformar em algo mais, algo além.

Figura 119 – Iris van Herpen

Fonte: Sølve Sundsbø for Iris van Herpen Disponível em: https://www.artbasel.com/stories/iris-van-herpen-dutch-fashion-designer-couture-musee-arts-decoratifs-paris-2024. Acesso em: 28/08/2024.

CONSIDERAÇOES FINAIS

> É possível que esses grandes poderes e entidades tenham sobrevivido... sobrevivido desde um tempo imensamente remoto quando... a consciência se manifesta, talvez, em formas e contornos que há muito se retraíram ante o avanço da humanidade... formas que apenas a poesia e a lenda capturaram em uma memória fuga, chamando-as de deuses, sombras, seres míticos de todo tipo e espécie. Blackwood *apud* Lovecraft, 2019, p.297

Com um olhar profundo e desafiador, Alexander McQueen redefiniu o que significa fazer moda, ele criou roupas, esculpiu mundos, desvendou camadas e faces da raça humana que a maioria dos estilistas sequer ousaria explorar. Em suas mãos, a moda se tornou uma ferramenta de resistência, em que a figura feminina, muitas vezes marginalizada e silenciada, renasceu como uma força indomável e temível. A mulher que McQueen apresentou ao mundo não é uma mera vítima das expectativas sociais; ela é um deleite monstruoso, aposemática, carregada de simbolismos de perigo, que repele predadores com sua presença avassaladora, e nesse campo de batalha, que é a moda, ele colocou suas mulheres em jogo para usar tudo que tem a seu favor, seus corpos, forças ou fraquezas foram utilizados simultaneamente como arma e escudo. Ele subverteu os padrões convencionais que aclamam a fragilidade, questionando por que as realidades mais cruas e violentas que as mulheres enfrentam são frequentemente ocultadas e desconsideradas. Sua ousadia em expor essas feridas abertas transformou suas coleções em críticas ferozes à maneira como o corpo feminino é manipulado e muitas vezes violentado pelos padrões sociais, fazendo dele próprio, o monstro odiador e violentador de mulheres para a mídia e os tabloides.

Usando da alegoria e da ironia romântica, McQueen nos apresentou um novo vocabulário visual, onde o grotesco encontra o sublime e cada peça de roupa é carregada de significados profundos, ele desafiou a noção de que a moda deve apenas embelezar; e a propôs como um reflexo brutal da humanidade, um espelho que revela nossas verdades incômodas. Suas coleções são testamentos dessa visão destemida em que a moda transcende seu papel como uma mercadoria e se torna um veículo de crítica social e expressão artística, e com isso, ele não se contentou em apenas participar do sistema da moda; ele o revolucionou criando novas mitologias, em especial para a mulher, aposemática, de sua obra, uma figura de poder inigualável,

que detêm em suas mãos o passado das mártires, das bruxas, das bonecas, das donzelas em perigo e o presente, das novas mulheres animalescas, sublimes, espalhafatosamente encantadoras e que caminham rumo a nova raça, seja na superfície ou no fundo dos mares.

Suas mulheres não são bonequinhas de luxo, são criaturas dotadas de uma força primordial, que com suas armaduras de seda e aço desafiam os predadores. Essa visão apocalíptica e revolucionária da moda encontra eco na alegoria, em que o símbolo é tanto uma expressão de uma convenção quanto uma abertura para novas interpretações e significados, o que fala muito sobre a obra de McQueen, pois o que ele construiu vai além de suas criações estéticas; ele nos deixou um legado de possibilidades infinitas para a criação de moda, em que o onírico, o fantástico, o histórico, o soturno, a dor e o prazer são forças poderosas e sem precedentes que podem alimentar a criatividade para toda uma linguagem. McQueen não apenas abriu a porta de seu gabinete de curiosidades; ele nos convidou a entrar e a explorar o bestiário de sua mente, que desfilou prazerosamente nas passarelas, e mais ele esteve presente para testemunhar a correria assustada dos despreparados, aqueles que não estavam prontos para o que ele trouxe ao mundo.

Alexander McQueen foi e será irrepetível na moda, uma semente das flores do mal, que continuará a florescer nas mentes daqueles que ousam desafiar o *status quo* dessa linguagem, que se atrevem a explorar as profundezas da criatividade humana. Seu legado é uma prova de que a moda, quando tratada com a seriedade e a criatividade que ele lhe conferiu, pode se transformar em uma forma de arte suprema, uma linguagem universal que toca as fibras mais íntimas de nossa existência. Ele nos mostrou que a moda pode ser uma forma de resistência, uma maneira de contar histórias que ressoam além do tempo e do espaço, histórias que capturam a essência da condição humana. E ao fazê-lo, ele não apenas alterou o curso da moda, mas também nos desafiou a olhar para além das aparências, a enxergar o potencial revolucionário que reside em cada peça de tecido, em cada costura, em cada desfile.

Você já parou para contemplar as roupas que veste, indo além da superfície, para questionar de onde realmente vieram? O que inspirou o estilista a moldar cada peça antes que suas ideias fossem diluídas, replicadas até se tornarem aquilo que encontramos nas prateleiras? Há um vasto universo de arte, dor e criação nesse percurso – um mundo onde a beleza e o grotesco se entrelaçam em um ciclo infinito

de criação e destruição. Esse ciclo, no entanto, é pontuado por momentos de pura genialidade, onde surgem artistas únicos, impossíveis de serem repetidos. Eles não apenas abrem portas; eles as destroem, revelando novos horizontes que antes eram impensáveis. Alexander McQueen foi esse agente do caos criativo, um visionário que não se contentou em seguir regras, mas as reescreveu com um gume afiado. Ele não apenas desenhou roupas; ele desvendou a alma humana, trazendo à tona seus medos, seus desejos mais profundos e sua inescapável mortalidade. McQueen transformou a moda em um espetáculo de sombras e luz, onde a beleza e o horror dançam juntos, onde cada costura conta uma história, e cada tecido esconde um segredo. Sua genialidade não é apenas uma inspiração; é uma provocação, um desafio a todos que vieram depois. Ele abriu portas para que outros ousassem, mas nenhum outro pode recriar sua alquimia sombria. McQueen não é apenas *One of a Kind*; ele é a essência do que é irreplicável, uma explosão de criatividade que rasgou o véu da normalidade e nos mostrou que, mesmo em um mundo de repetições, há espaço para o extraordinário.

Quem conhece o fim? O que se levantou pode afundar, e o que afundou pode se levantar. O que há de mais odioso aguarda adormecido nas profundezas, e a decadência se alastra pelas cambaleantes cidades dos homens.

H.P. LOVECRAFT

i

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Minima Moralia: Reflexões a partir da vida danificada*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ADORNO, T. W.; **HORKHEIMER**, M. *Dialética do esclarecimento: Fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, T. *Teoria Estética*. Tradução de A. Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.

AGAMBEM, G. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de V. N. Honesko. São Paulo: Argos, 2009.

ARAÚJO, J. *Aposematismo*. 2019. Disponível em: https://naturaemuseubiodiv.wordpress.com/2019/10/15/aposematismo/comment-page-1/. Acesso em: 09 out. 2023.

BAIRD, J. *Vitória, a rainha: Biografia íntima da mulher que comandou um Império*. Tradução de D. Bottman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

BARROS, M. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BATCHELOR, J. *The Ainu and their Folk-Lore*. Nova Iorque: Andesite Press, 2017.

BEGON, M. *Ecology: individuals, populations and communities*. Londres: Blackwell Science, 1996.

BEHLER, E. *Ironie et modernité*. Paris: PUF, 1997.

BENJAMIN, W. *Origem do Drama Trágico Alemão*. São Paulo: Autêntica, 1984.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BENJAMIN, W. *Sobre o conceito de história*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

BLUM, S. *Eighteenth-Century French Fashion Plates in Full Color: 64 Engravings from the Galerie Des Modes, 1778-1787*. Mineola: Dover Publications, 1982.

BOAS, Franz. *Kwakiutl Culture as Reflected in Mythology*. Bureau of American Ethnology, Bulletin 35. Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office, 1930.

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

BOUCHER, F. *História do vestuário no Ocidente*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BOURDIEU, P. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BOURDIEU, P. *O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia*. Belo Horizonte: Educação em Revista, 2011.

BRAINERD, E. L. *The biomechanics of fish inflation in the Chaetodontidae and Tetraodontiformes*. Journal of Morphology, v. 220, n. 2, p. 243-261, 1994. Disponível em: https://doi.org/10.1002/jmor.1052200208.

BRANDÃO, Z.; **LELLIS**, I. *Elites Acadêmicas e Escolarização dos Filhos*. Educ. Soc., Campinas, v. 24, n. 83, p. 509-526, 2003.

BRANDINI, V. *Moda, cultura de consumo e modernidade no século XIX*. Revista Signos do Consumo, v. 1, n. 1, p. 74-101, 2009.

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

CARO, T. *Antipredator defenses in birds and mammals*. University of Chicago Press, 2005.

CEIA, C. *Dicionário de Termos Literários*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

CEIA, C. *Figuras de estilo e análise retórica: literatura, publicidade e quotidiano*. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.

CHARBONNEAU-LASSAY, L. *Le Bestiaire du Christ*. Bruges, 1940.

COGAN, B. *The Encyclopedia of Punk*. Nova York: Sterling Publishing, 2008.

COMPAGNON, A. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CONDE, A. *Neonazismo na internet: reinterpretação dos símbolos nazistas no Brasil*. Monografia – Uniceub - Centro Universitário de Brasília. Brasília, 2006.

COOPER, W. E.; **CALDWELL**, J. P. *Effects of risk and cost of immobility on defensive behavior in the marine toad (Bufo marinus)*. Herpetologica, v. 52, n. 4, p. 444-452, 1996.

CURREY, F. *Hugo Boss, el modisto del Reich*. Foro Segunda Guerra Mundial. Publicado em: dezembro de 2005. Disponível em: http://www.forosegundaguerra.com/viewtopic.php?t=1384. Acesso em: 09 out. 2023.

D'ANGELO, J. *Estética da mercadoria: Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DE CARLI, A. M. S.; **VENZON**, B. L. S. *Interação moda e vida: o feminino no século XX*. In: Anais do 4º Colóquio de Moda, 2008.

DE LA ROSA, D. A. *Acto empreendedor y ética: uma reflexión deontológica a partir de la experiencia entre Hugo Boss e o sistema político nazista*. In: La ciência de la administración: múltiples aristas, un solo vértice. Ciudad Juárez: Acacia, 2019.

DEENY, G. *Alexander McQueen: the final interview*. Harper's Bazaar Australia, 8 de março de 2010.

DICIONÁRIO Oxford Advanced Learner's Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 1990.

ECO, U. *História da Beleza*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.

ERNST, C. H.; **LOVICH**, J. E. *Turtles of the United States and Canada*. Johns Hopkins University Press, 2009.

FLEMMING, B. *Beach sand and its origins*. 2020. Disponível em: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/B9780081029275000023.

FRANKEL, D. (Diretor). *O Diabo Veste Prada* [Filme]. 20th Century Fox, 2006.

GECZY, A.; **KARAMINAS**, V. *Fashion and Mythology: the legacy of McQueen*. Nova York: Acacia, 2012.

GLEASON, K. *Alexander McQueen – Evolution*. Nova York: Race Point, 2012.

GROPPO, L. A. *Walter Benjamin: alegoria, crítica e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2003.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2016.

GUERRA, P. *ModaPalavra*, Florianópolis, v. 12, n. 23, p. 73-111, jan./mar. 2012.

GUERRA, Paula; **QUINTELA**, Pedro. *Culturas urbanas e sociabilidades juvenis contemporâneas: um (breve) roteiro teórico*. Revista de Ciências Sociais, Fortaleza, v. 47, n. 1, p. 193-217, 2018. ISSN 0041-8862.

GUERRA, Paula; **FIGUEREDO**, Henrique Grimaldi. *Today Your Style, Tomorrow The World: Punk, Moda e Imaginário Visual*. ModaPalavra, Florianópolis, v. 12, n. 23, p. 73-111, 2019.

HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

HADDON, A. *Bioluminescence: Nature's Light Show*. Annual Review of Cell and Developmental Biology, v. 18, n. 1, p. 443-470, 2002.

HALPERN, M.; **RAATS**, D.; **LEV-YADUN**, S. *Plant biological warfare: thorns inject pathogenic bacteria into herbivores*. Environmental Microbiology, v. 9, n. 3, p. 584-592, 2007. https://doi.org/10.1111/J.1462-2920.2006.01174.X.

HÄRLIN, C.; **HÄRLIN**, M. *Towards a historization of aposematism*. Evolutionary Ecology, v. 17, p. 197-212, 2003. https://doi.org/10.1023/A:1023047930360.

HEBDIGE, D. *Subculture: the meaning of style*. Londres: Methuen, 1979.

HOLZMEISTER, S. *O estranho na moda*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

HUNT, L. *Política, Cultura e Classe na Revolução Francesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Editora 70, 2017.

JOUVE, M. A. *Balenciaga*. New York: Universe/Vendome, 1997.

KIEVEL, G. L.; **SCHERER**, C. B. B. *Moda e Política: uma análise da indumentária dos sans-culottes durante a revolução francesa*. 4º Seminário de Iniciação Científica da ESPM, São Paulo, p. 1-16, 29 out. 2015.

KANT, I. *Resposta à pergunta: Que é o Iluminismo?* In: KANT, I. *Textos seletos*. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1784.

KNOX, K. *Alexander McQueen - Genius of a Generation*. Londres: A & C Black Publishers, 2010.

KONDER, L. *A derrota da dialética*. São Paulo: Expressão Popular, 1989.

LAVER, J. *A roupa e a Moda: Uma história concisa*. Tradução de G. M. M. Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LILLY, R. L.; **KUNDU**, R. V. *Dermatoses from Cultural Practices*. Dermatologic Clinics, v. 30, n. 4, p. 707-719, 2012. https://doi.org/10.1016/j.det.2012.08.002.

LIMA, L. F. *O processo de democratização da moda no século XVIII francês*. In: Anais do VI Congresso Internacional de História, Universidade Estadual de Maringá, 2013.

LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero: A moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução de M. L. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOUIS, R. *Myths of the Irish War Goddess*. Nova York: Oxford University Press, 1954.

LOVECRAFT, H. P. *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*. New York: Penguin Classics, 2016.

MAGURRAN, A. E. *The adaptive significance of schooling as an anti-predator defence in fish*. Annales Zoologici Fennici, v. 27, n. 2, p. 51-66, 1990.

MAPPES, J.; **MARPLES**, N.; **ENDLER**, J. A. *The complex business of survival by aposematism*. Trends in Ecology & Evolution, v. 20, n. 11, p. 598-603, 2005. https://doi.org/10.1016/j.tree.2005.07.016.

MARTINS, M. M. *Percursos interpretativos nas linguagens da Moda*. Anais do 2º Colóquio de Moda. 2006.

MARX, K.; **ENGELS**, F. *Manifesto do partido comunista*. São Paulo: Boitempo, 1848.

MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 1844.

MUZZARELLI, M. G. *Um outro par de mangas*. In: SORCINELLI, P. *Estudar a Moda: corpos, vestuários, estratégias*. São Paulo: Senac, 2008.

NARCHI, N. E. *An alternative hypothesis to discover medicinal properties: aposematism*. Medical Hypotheses, v. 103, p. 13-18, 2017. https://doi.org/10.1016/j.mehy.2017.03.018.

NESTROVSKI, A. *Ironias da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.

PALOMO-LOVINSKY, N. *Os Estilistas de Moda mais Influentes do mundo: a história e a influência dos eternos ícones da moda*. Barueri, SP: Girassol, 2010.

PEREIRA, D. *A estética contemporânea e o conceito de arte*. Revista Brasileira de Estética, v. 21, n. 56, p. 109-132, 2011.

PEREIRA, M. A. *A estética barroca e a visão fragmentária do mundo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

QUINTELA, P. *O resto ainda é Hebdige*. In: **HEBDIGE**, D. *Subcultura. O significado do estilo*. Lisboa: Maldoror, 2018.

RANDALL, J. E.; **ALLEN**, G. R.; **STEENE**, R. C. *Fishes of the Great Barrier Reef and Coral Sea*. Crawford House Press, 1997. p. 557.

REFOSCO, E.; **OENNING**, J.; **NEVES**, M. *Da Alta Costura ao Prêt-à-porter, da Fast Fashion a Slow Fashion: um grande desafio para a Moda*. Moda Palavra, Ano 4, n. 8, jul-dez 2011.

RHODES, R. *Mestres da morte: A invenção do Holocausto pela SS nazista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RIBEIRO, A. *Fashion in the French Revolution*. Londres: B.T. Batsford, 1988.

ROCHE, D. *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)*. São Paulo: SENAC, 2007.

ROJAS, B.; **DE PASQUAL**, C.; **ENDLER**, J. A. *A Complexidade da Evolução do Sinal Aposemático: Defesas Multimodais e Aprendizado dos Predadores*. Revisão Biológica, v. 90, n. 1, p. 163-180, 2015.

ROLLESTON, T. W. *Celtic Myths and Legends*. London: George G. Harrap & Company, 1996.

RUSSELL, F. S. *The Medusae of the British Isles II: Pelagic Scyphozoa, with a supplement on Hydromedusae*. Cambridge University Press, 1965.

RUXTON, G. D.; **SHERRATT**, T. N.; **SPEED**, M. P. *Aposematism: The evolution of warning signals*. Oxford University Press, 2018. https://doi.org/10.1093/oso/9780198786757.001.0001.

SANTANA, L. W. A.; **SENKO**, E. C. *Perspectivas da Era Vitoriana: sociedade, vestuário, literatura e arte entre os séculos XIX e XX*. Revista Diálogos Mediterrâneos, n. 10, junho de 2016.

SCHLEGEL, F. *Poesia e filosofia da ironia*. São Paulo: Editora 34, 1991.

SCHMITT, J. *Mortes Vitorianas: Corpos e Lutos no Século XIX*. Dissertação – SENAC/SP, 2008.

SELIGMANN, M. *Ler o livro do mundo*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

SILVA, G. O. V. *Capital Cultural, Classe e Gênero em Bourdieu*. INFORMARE – Cad. Prog. Pós-Grad. CioInf, v. 1, n. 2, p. 24-36, 1995.

SOUZA, P. M. *A moulage, a inovação formal e a nova arquitetura do corpo*. In: PIRES, D. B. *Design de Moda: olhares diversos*. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2008. p. 337-345.

SPEED, M. P.; **RUXTON**, G. D. *Aposematism: what should the starting point be?* Behavioral Ecology, v. 16, n. 3, p. 520-523, 2005. https://doi.org/10.1093/beheco/ari029.

SPEED, M. P.; **RUXTON**, G. D. *Warning displays in spiny animals: one (more) evolutionary route to aposematism*. Evolution, v. 59, n. 11, p. 2499-2508, 2005. https://doi.org/10.1111/j.0014-3820.2005.tb00963.x.

STEELE, E. J.; **WICKRAMASINGHE**, N. C., et al. *Cause of the Cambrian Explosion – Terrestrial or Cosmic?* Progress in Biophysics and Molecular Biology, v. 136, p. 3-23, 2018.

STEVENSON, N. J. *Cronologia da moda: de Maria Antonieta a Alexander McQueen*. Tradução de M. L. X. A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

STUART-FOX, D.; **MOUSSALLI**, A.; **WHITING**, M. J. *Camouflage and colour change: antipredator responses to bird and snake predators*. Nature, v. 440, n. 7081, p. 204-207, 2006. https://doi.org/10.1038/nature04407.

SVENDSEN, L. *Moda, uma filosofia*. Tradução de M. L. X. A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TOLEDO, L. F. *Aposematismo em Vertebrados: Padrões de Sinalização e Estratégias de Defesa*. Revista Brasileira de Ecologia, v. 21, n. 2, p. 134-142, 2013.

TÖNNIES, F. *Comunidade e sociedade*. Brasília: Editora UnB, 2006.

TYBOUT, A. M. *Branding: Gestão de Marca*. São Paulo: Saraiva Uni - Sob Demanda, 2017.

VERMEIJ, G. J. *A Natural History of Shells*. Princeton University Press, 1993.

VIANA, F. *Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion*, 2017.

VIEIRA, T. *Moda na Baixa Idade Média: Linguagem, Consumo, Poder e Controle pelas Leis Suntuárias*. Veredas da História, v. 13, n. 2, p. 8-36, dez. 2020.

VINE, S. *What this fashion monster says about women*. Daily Mail, Londres, 2015. Disponível em: https://www.dailymail.co.uk/debate/article-2938901/SARAH-VINE-fashion-monster-says-women.html. Acesso em: 16 fev. 2022.

WATT, J. *Alexander McQueen – The life and the legacy*. Nova York: Harper Design, 2012.

WEBER, M. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILDE, Oscar. *The picture of Dorian Gray*. New York: Modern Library, 2000.

WILLRICH, G. R. *Da ficção à história: a ironia romântica como elo mediador entre o fato histórico e ficção na prosa saramaguiana*. Anais do SILEL, v. 3, n. 1, Uberlândia: EDUFU, 2013.

WILSON, A. *Alexander McQueen – Blood beneath the skin*. Londres: Simon e Schuster, 2015.

YANG, C. W., et al. *History and dietary husbandry of pangolins in captivity*. Zoo Biology, v. 39, n. 5, p. 353-360, 2020. https://doi.org/10.1002/zoo.21543.

---

i