

45.º Encontro Anual da ANPOCS
GT 1 - Arte, cultura e ciências sociais: diferenças, agenciamentos e políticas

Os Fashion Desperados e as cenas *clubbers*: gênese e consolidação de interseccionalidades moda/música na cena londrina nos anos 1990

Paula Guerra¹
Henrique Grimaldi Figueredo²

1. Notas de abertura

A juventude - e a expressão dela - tem vindo a ser alvo de profundas considerações académicas, sociais e políticas. Por se tratar de uma fase caracterizada por processos transitórios, elementos como a moda, a música, os lazers e as ideologias e práticas vivenciais assumem-se como uma profícua demonstração das culturas juvenis, enquanto forma de expressão, mas também demonstram lógicas de enfrentamento e de afirmação face às imposições sociais. Aliás, talvez a moda possa ser uma das principais manifestações destes mesmos processos, pela sua gênese disruptiva, inovadora e única, mas também pelo facto de ser um meio efetivo para a criação de uma identidade. É através da moda que, com frequência, a pertença a determinada subcultura é identificada e perpetuada, basta ter como exemplo os *punks*, os *mods*, os *rockers*, os metaleiros ou os *hippies*, entre outros.

Centrando-nos no contexto britânico, temos como objetivo o estudo e o entendimento dos processos de criação dos jovens na época, ao passo que estabelecemos uma ponte com a gênese dos *cultural studies*, no sentido em que nos baseamos nos estudos feitos nessa

¹ Doutora em Sociologia pela Universidade do Porto, Portugal. É professora na Faculdade de Letras (FLUP) e investigadora do Instituto de Sociologia da mesma universidade (IS-UP). É ainda investigadora do Griffith Center for Social and Cultural Research (GCSCR) na Austrália, do Centro de Estudos de Geografia e do Ordenamento do Território (CEGOT), do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM) e do Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território (DINÂMIA`CET – IUL). Coordena e participa em vários projetos de investigação nacionais e internacionais, no âmbito das culturas juvenis e da sociologia da arte e da cultura. É editora (em conjunto com Lígia Dabul) da revista Todas as Artes. Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura. Universidade do Porto, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia, Porto, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID: 0000-0003-2377-8045.

² Doutorando em Sociologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) bolsa 2019/10315-5 e editor executivo do periódico Todas as Artes - Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura, sediado no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal. Encontra-se atualmente como pesquisador visitante na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), França (2021-2022), com bolsa Fapesp 2020/02298-0. E-mail: henriquegrimaldigueredo@outlook.com. ORCID: 0000-0002-6324-4876.

época, bem como nas principais temáticas que foram emergindo e as adaptamos à realidade dos jovens criativos britânicos, sendo especialmente importante a reinterpretação e readaptação do conceito de cena (STRAW, 1991; BENNETT, 2008; KAHN-HARRIS, 2004). Paralelamente, procurámos estabelecer uma relação entre esse mesmo conceito e a cultura *clubber* da época (anos 1990), procurando perspetivar de que modo estes foram determinantes para a prossecução de uma revolução estética e, por sua vez, entender até que ponto os mesmos contribuíram para um ressurgimento e para uma inovação do imagético do *homo aestheticus*.

2. Os *fashion desperados*: juventude, experimentação e práticas DIY

Uma história social da moda de vanguarda britânica nos anos 1990 está, em alguma medida, condicionada à história das transformações geopolíticas, tecnológicas e econômicas vivenciadas pela humanidade nas últimas décadas do século XX. Como narrativa cultural complexa, uma história da moda britânica, sobretudo àquela desenvolvida em Londres, encontra-se justamente no ponto de fratura incontornável que testemunhou a emergência de uma economia globalizada, o avanço do neoliberalismo como política de Estado, a consolidação de novos regimes visuais na mídia televisiva, a universalização da Internet como plataforma de comunicação e negócios, e ademais, de um sentimento - por vezes traumático - de *fin-de-siècle*, remanescente das disputas ideológicas, da corrida armamentista e das ameaças - pouco veladas - que apontavam a um iminente inverno nuclear (EVANS, 2012).

Tratou-se, em retrospecto, de uma transformação na cultura total - na música, nas artes, na moda - que ante as substanciais remodelações nos modos de organização societal e político-econômico, traduzir-se-iam em uma espécie de tangente epistemológica, modos outros de criação e ativação oscilando entre a reverência e a ruptura, entre o respeito ontológico e o intencional desacato pela prática; um tipo de retorno ou flerte anti-estrutural para a postura contestadora e o espírito revoltoso que incendiou o imaginário visual da juventude punk britânica nos anos 1970 (GUERRA & FIGUEREDO, 2019).

Refletir sobre a geração dos jovens criativos britânicos nos anos 1990 exige, assim, um duplo movimento que focaliza sincronicamente as transições e abalos no imaginário juvenil a nível geracional, mas também as transformações estruturalmente fundamentais - na remodelação curricular, no incentivo ao empreendedorismo, na escassez de possibilidades laborais - a nível nacional e local. Será somente na justaposição entre essas distintas esferas - desiguais em escala - que compreenderemos as condições tanto sensíveis quanto práticas que

culminam na gênese de um grupo de designers conceituais intimamente envolvidos com o DIY e a cena musical que crescia nos clubes noturnos do leste londrino. Para esse fim, denominaremos *fashion desperados* a geração de jovens designers, majoritariamente graduados pela recém-reformulada Central Saint Martins no início dos anos 1990, que ao encararem a realidade estratificada da indústria britânica, muito aquém de suas necessidades experimentais e estéticas, tornar-se-iam os pioneiros deste movimento. Como relembra o designer ítalo-suíço, Fabio Piras, que trabalhou ao lado de nomes como Alexander McQueen e Andrew Groves, criadores de moda dessa geração, “não existia nenhum dinheiro, e nessa ausência pareceu surgir certa sinergia” (EVANS, 2012: 70, *tradução nossa*), aquele ponto de viragem no qual diante das aparentes impossibilidades se profere: “Foda-se! Nós vamos fazer um desfile” (EVANS, 2012: 70, *tradução nossa*). Geração constituída pelos filhos da classe trabalhadora ou de migrantes, na faixa de seus vinte anos, muitos abertamente homossexuais e provenientes de regiões subdesenvolvidas na cidade, particularmente o *East End*, os *fashion desperados* ao lado da geração dos jovens artistas britânicos (os *Young British Artists* ou *YBA's*), serão responsáveis por incitar uma renovação estética na indústria criativa que consolida a posição de Londres no circuito mundial da cultura.

2.1. O novo currículo e a autonomização da moda

A história da renovação estética e cultural em Londres no final do século XX é também a história da consolidação dos centros universitários voltados à arte e à moda e de sua reestruturação curricular. O novo modelo de ensino vigente, cujas transformações iniciam-se ainda no início do século, não pode ser desconsiderado nos debates acerca das relações entre a moda e as cenas culturais alternativas, uma vez que, configuram um ponto de inflexão determinante para as carreiras criativas, a inserção das práticas DIY e da emergência de pequenos negócios pautados em formatos singulares que serão gerenciados por esses jovens criadores.

O historiador britânico Stuart McDonald (1970) argumenta que a raiz da transformação na abordagem dos cursos do universo criativo acontece já no imaginário novecentista e assume corpo na Central School of Art a partir das críticas ao modelo tradicional de ensino, cujo lastro profissional circunscrevia-se à Academia Real. Argumentando que o bom design e a primazia técnica não apenas melhoravam a qualidade do viver trazendo beleza aos objetos ordinários do cotidiano, os *Art-Socialists* – denominação que Macdonald associa a esta primeira geração – defendiam a expansão dessa abordagem, cuja gênese assenta-se no *Arts & Crafts* de William

Morris, ao campo das artes plásticas. Aplicado inicialmente na *Central School of Arts* entre 1880 e 1890 e posteriormente na *Glasgow School of Art*, esta tendência foi responsável por borrar as fronteiras excessivamente nítidas entre artesanato e arte, entre o objeto utilitário e a obra de arte, estetizando, em consequência, os modos de vida da burguesia industrial (FORTY, 2007; FIGUEREDO, 2018).

No período entre guerras há um esmorecimento dos princípios estetizantes em detrimento de uma percepção mais urgente das necessidades do homem moderno, isto é, a importância dada aos bens únicos decai e a ênfase migra vertiginosamente à aplicabilidade do potencial criativo à escala industrial. Para a socióloga britânica Angela McRobbie, essa ruptura abrupta com as ideias que vinham sendo aprimoradas, irá “suplantar a manufatura nas escolas de arte e pavimentar o caminho para o ensino artístico no pós-guerra, encorajando especializações em design de produto, design gráfico e arte comercial” (MCROBBIE, 1998:21, *tradução nossa*). A moda, nesse contexto, ainda era percebida a partir de um recorte de gênero e de um fazer artesanal que escapava à rede de empreendedores preocupados com a modernização da indústria. Informal e pulverizada em pequenos ateliers de costura espalhados pelo país, a moda - e não discorremos aqui sobre a produção industrial de tecidos e indumentárias, força motriz da Revolução Industrial da segunda metade do século XVIII - ainda encontrava-se alheia ao debate acadêmico.

Sua inserção, ao menos legislativa, nas escolas de arte será mais tardia e data dos anos 1960 quando da publicação da primeira edição do *Coldstream Report*³ recomendando a alteração do antigo *National Diploma*, válido desde o início do século XX, por um diploma em *Art and Design*. O relatório apontava a necessidade de se redesenhar o antigo modelo formativo e propunha uma abordagem mais liberal, especificando quatro áreas possíveis para as belas artes: artes com ênfase em desenho/escultura ou desenho/pintura; design gráfico; design tridimensional; moda e têxteis. Embora formalizada nos anos 1960, a academização da moda consolidou-se apenas no final dos anos 1980 com o governo da primeira-ministra Margaret Thatcher, que pautando-se pela diversificação das carreiras formativas e do espaço universitário, agora acessado também pelos filhos da classe trabalhadora, em oposição aos

³ Relatório educacional britânico que começa a circular a partir dos anos 1960. O *Coldstream Report* é firmado por um grupo de especialistas que estudam e propõem questões a serem adotadas a nível governamental visando maximizar o aproveitamento universitário britânico (McROBBIE, 1998).

*Yuppies*⁴, estipulou novas entradas profissionais e incentivos ao empreendedorismo juvenil materializado na política econômica do *EAS*⁵ (FIGUEREDO, 2018).

De outra perspectiva, o desmonte ontológico entre as áreas formativas advém também da emergência “na metade dos anos 1980, da reputação do designer de moda como um artista ou celebridade, confirmando a ênfase educacional na criatividade e imaginação”⁶ (McROBBIE, 1998: 39, *tradução nossa*). Em 1989 ocorreu a fusão entre a *Central School of Arts* e a academia *Saint Martin’s School of Art*, resultando na *Central Saint Martins*. Com um currículo completamente renovado e bebendo da tradição artística⁷ que a havia consagrado, a *Central Saint Martins* será pioneira na criação de um mestrado em moda (responsável pela formação de John Galliano, Alexander McQueen e Andrew Groves, por exemplo). De modo análogo, a *Goldsmiths College*, fundada em 1891, é reestruturada no início dos anos 1980 a partir da atuação de Michael Craig-Martin, professor responsável por suprimir os eixos didáticos - escultura, pintura, fotografia, têxteis - e propor um currículo formativo expandido (FIGUEREDO, 2018).

Esses dois centros educacionais, responsáveis respectivamente pela formação da nova geração de designers de moda e dos novos artistas britânicos, irão cimentar no final dos anos 1980 e início dos 1990, o terreno fértil das novas práticas criativas em Londres. Ademais, em consequência de um cenário econômico aterrador, desenvolve-se um tipo de capitalismo cultural no qual os criadores passam a expressar pouco, senão nenhum real interesse nas dinâmicas de criação de negócios estruturados, trabalhando de acordo a um distinto “conjunto de princípios que versam sobre integridade artística, sucesso criativo, reconhecimento,

⁴ Jovens universitários provenientes de classes mais abastadas e que geralmente dedicavam-se às carreiras mais estabelecidas (McROBBIE, 1998).

⁵ O *Enterprise Allowance Scheme* consistia em uma ajuda de custo de £40 libras semanais aos designers e artistas que quisessem criar seus próprios negócios. Essa medida incentivava um mito empreendedor completamente alinhado à lógica neoliberal do governo de então. Importa salientarmos que mais de 80% dos empreendimentos criados a partir dessa iniciativa faliram no primeiro ano, e a correção estatística de ‘desempregados’ não se mantinha. Essa crise econômica, aliada a outros eventos do mundo do trabalho, com especial papel da greve dos mineiros em 1984, levou à renúncia de Thatcher em 1990 e à ascensão do candidato de esquerda Tony Blair (McROBBIE, 1998; FIGUEREDO, 2018).

⁶ Para Angela McRobbie (1998: 39, *tradução nossa*), “a rígida hierarquia de habilidades na educação de moda significam agora que o designer não precisa saber nada mais sobre a produção além do fato de que, se um problema surge ele deve ser solucionado rapidamente, mesmo que seja através da contratação de uma equipe mais qualificada para realizar todo trabalho”.

⁷ Para Norman Rosenthal (1997: 9, *tradução nossa*), “a *Goldsmith’s* em New Cross, South East London foi para esta geração o que o *Royal College* representou para o Pop e a *St. Martin’s School of Art* foi para a nova escultura dos anos 1960 e a arte conceitual dos anos 1970”.

aprovação pelo establishment da arte e, por fim, uma pequena preocupação com vendas e mercado” (McROBBIE, 1998: 177, *tradução nossa*).

Como desdobramentos desse processo podemos listar questões de real interesse para a compreensão dessa geração e de sua relação com as cenas alternativas: (i) há a entrada da moda nos círculos acadêmicos e seu desprendimento técnico a partir de uma aproximação com o campo das artes plásticas; (ii) a falta de apoio governamental e as escassas saídas laborais, disfarçadas através de políticas de auxílio pouco eficazes como o *EAS*, dinamizam o cenário dos negócios criativos que, apesar de terem uma sobrevida relativamente curta, serão importantes na remodelação do imaginário social da moda e na criação de experiências transgressoras que despertarão a atenção da mídia mundial para Londres; (iii) na escassez de recursos e na ausência de um treinamento técnico mais eficaz, essa geração volta-se às práticas DIY como resolutivas (GUERRA, 2021); e, (iv) o cenário de incertezas será também potencializado por um sentimento do risco que corrobora tanto para as temáticas mórbidas adotadas por esses criadores quanto para uma urgência pela vida que consolida-se não apenas no DIY, mas também nas festas contínuas, na criação de cenas e economias alternativas, na colaboração entre criadores⁸.

2.2. Os *fashion desperados* e a cultura do risco

Reminiscentes da Era Thatcher⁹, os estilistas e artistas de final dos anos 1980 e início de 1990, certamente vivenciaram um contexto conturbado: contemporâneos à consolidação massiva da TV e da emergência da Internet, testemunharam a expansão dos regimes visuais de sua época, de informações que podiam, agora, cruzar o mundo em poucos segundos; encontravam-se também no cerne de uma crise político-econômica, de altas taxas de desemprego e baixas perspectivas laborais. Assoma-se a isso o despertar de uma nova consciência da morte - materializada na pandemia mundial de HIV e na midiaticização dos genocídios em Ruanda e na Bósnia - e de um medo estrutural do desaparecimento - os avanços tecnológicos; a iminência de uma guerra nuclear; o colapso do mercado mundial. De outra angulação, esses criadores

⁸ Podemos citar, a nível de exemplificação, a relação de designers como Alexander McQueen com a dupla de artistas Jake e Dinos Chapman, ou ainda a relação de amizade e trabalho firmada entre Tracey Emin, Sarah Lucas e Joshua Compston. Ver Figueredo (2018).

⁹ Margaret Thatcher, a Dama de Ferro, foi primeira-ministra britânica entre 1979 e 1990. O contexto social da moda e da arte de vanguarda inglesa dos anos 1990 têm sua gênese na crise econômica e laboral dos jovens criativos oriundos da classe trabalhadora, resquícios de sua política monetarista e neoliberal.

foram moldados a partir de uma ansiedade social que será respondida plasticamente em suas produções. Podemos acrescentar a este imaginário a velocidade das mudanças e a ubiquidade dos riscos, globais ou individuais. A União Soviética dissolvia-se em 1991 e diferentemente de um aguardado período de paz, ocorre o oposto; vive-se o crescimento de relações globalizadas, fruto do desenvolvimento de tecnologias de informação; há aditivamente uma polarização cada vez mais evidente entre o ocidente cristão e o oriente muçulmano, acertadamente descrita no livro *Os Versículos Satânicos*, de Salman Rushdie. Será nesse momento que a cultura de moda torna-se palco central na construção de imagens e significados, assim como na articulação de ideologias e ansiedades (GUERRA & FIGUEREDO, 2020; FIGUEREDO, 2020).

Sobre o imaginário do risco, sociólogos como Anthony Giddens e Ulrich Beck, consternados pelas transformações no campo social, irão postular asserções cruciais nesta época. O primeiro cunhou o conceito de modernidade tardia ao refletir sobre os sistemas de representação do *self* na contemporaneidade. Para Giddens (1991) na modernidade, um conjunto de alterações afetaram todo o globo e o mais íntimo dos indivíduos; o mundo aparentemente encolhe e acontecimentos distantes passam a afetar diretamente a vida das pessoas. O conceito de maior predomínio nesse tipo de modernidade é, decerto, o risco, que se dirige especificamente ao futuro. De modo análogo, Ulrich Beck (1992) fala-nos de uma sociedade do risco, e é crucial lembrarmos que seu texto homônimo foi editado inicialmente em 1986, no seguimento ao desastre de Chernobyl. O desenvolvimento científico e industrial originou, em sua perspectiva, um verdadeiro ‘vulcão da civilização’ de modo que os riscos deixam de ser contidos no tempo e no espaço e passam a atuar de forma objetiva sobre as relações e as sensibilidades societais. Além dos riscos reais, uma série de riscos presumidos (imaginados) afetam as disposições sociais sendo, em determinados momentos, incisivamente piores. Serão os riscos imaginados por essa juventude criativa que resultarão em um duplo afrontamento: primeiro na ordem simbólica, e posteriormente na esfera prática.

Na ordem simbólica, os riscos desaguam na remodelação dos temas de pesquisa na moda, cambiados, agora, em manifestação dos traumas geracionais. Será incontornável, por exemplo, o fascínio pelas poéticas do desperdício e do exagero (das drogas, do sexo sem proteção), do abjeto que envolve os fluidos corporais, o apodrecimento, e mesmo uma rememoração constante da morte, materializada nos mementos-mori contemporâneos. Diferentemente de uma morbidez gratuita, essa abordagem visceral da moda - e também da arte, vide os primeiros trabalhos de Hirst, Lucas, Emin, Offili, dos irmãos Chapman, todos criadores associados aos *YBA's* - manifesta paradoxalmente um apreço pela vida, que frente

aos riscos reais e presumidos, parece aguardar um fim inescapável. Para Katherine Wallestein, a aparência faminta, o vazio dolorido, a insônia, a fadiga febril que flerta com o perigo, com a morte, “uma aparência associada às drogas, com jejum, com o sexo, com experiências emocionais de grande intensidade, e com a perigosa excitação pela noite, fala na verdade da mais alta experiência de viver” (WALLESTEIN, 1998: 140, *tradução nossa*).

Na ordem prática, o imaginário do risco manifesto nos temas macabros perfila uma tendência à urgência e ao imediatismo. A vida que deve ser vivida no presente, uma vez que o futuro permanece incerto ou improvável, se traduzirá em modos alternativos da cultura DIY, tanto do ponto de vista material - do hibridismo dos negócios criativos, dos desfiles em garagens (GUERRA, 2019) - quanto da perspectiva teórica, possibilitando uma retroalimentação entre os diferentes atores dessas cenas culturais seja na arte, na moda ou ainda - e essa foi uma tendência - nas zonas de encontro que se fizeram nas cenas musicais alternativas e nos clubes noturnos do *East End*. Fazendo eco à historiadora da arte, Rose Lee Goldberg, de que o ambiente dinâmico da cena artística de Nova York nos anos 1960 e início dos anos 70 foi fomentado pelo então baixo custo de vida; a ascensão cultural de Londres na área de design de moda e das artes visuais, encontrou inúmeros artistas (vocacionados anteriormente à indústria) aproveitando-se de estúdios acessíveis e criando modos de trabalhar que assentavam-se, pelo menos inicialmente, mais na barganha que na concorrência. Graduados majoritariamente pela *Central Saint Martins* ou pelo *Goldsmiths College*, universidades alocadas em regiões mais centrais - e portanto economicamente mais privilegiadas de Londres - esses criadores viram-se impelidos a retornarem aos bairros decadentes do leste londrino onde poderiam usufruir de amplos espaços de trabalho a preços módicos (EVANS, 2012; CALLAHAN, 2015).

Seja por conta da porosidade que se forma entre as artes visuais e a moda a partir da remodelação curricular, ou ainda pelo sentimento de um risco iminente que conclama a uma ação imediata, fato é que a juventude criativa londrina, sobretudo àquela associada às artes e a moda, encetam mudanças significativas na cena cultural da cidade, não somente criando novos círculos de sociabilidade mas também requalificando urbanisticamente um de seus enclaves mais obsoletos, o *East End*. Temerosos pelo desaparecimento presumido, os *fashion desperados*, assim como seus equivalentes nas artes plásticas, os jovens artistas britânicos, serão responsáveis por insuflar nova vida cultural à cidade e inaugurar uma vida comunitária que, em inúmeras ocasiões, ancorava-se na cena *clubber* noturna. Em outras palavras, a revolução se fazia no clube.

3. Cenas culturais, mercados alternativos e interseccionalidades: o *East End* como celeiro criativo

Historicamente associado à classe trabalhadora, o *East End* – região no extremo leste de Londres – enfrentou nos anos 1970 e 1980 um vertiginoso processo de empobrecimento e esvaziamento devido à crise econômica (MARRIOT, 2012). No final dos anos 1980, acumulavam-se galpões e casas abandonadas e os serviços restringiam-se a alguns bares e sex shops. Para a historiadora Zoe Whitley,

Irreconhecível como o atualmente enclave da moda, o *East End* encontrava-se em completo estado de abandono: 193 Grove Road era uma das últimas casas de terraço da vizinhança antes de ter sido demolida pela especulação imobiliária. Naquele mesmo ano, as artistas Tracey Emin e Sarah Lucas inauguraram na Benthall Green Road a *The Shop*, vendendo obras tanto colaborativas quanto individuais, [...], *The Shop* foi parte da revolução de Shoreditch (WHITLEY, 2015: 171, tradução nossa).

Uma vez finalizado o seu processo formativo, estilistas e artistas que contavam, em inúmeras ocasiões, apenas com a ajuda financeira semanal fornecida pelo programa do *EAS*, passam a ocupar esta região, com aluguéis baratos e amplos espaços de trabalho. O Soho, bairro localizado no distrito administrativo de Westminster e estrategicamente situado na transição com o leste da cidade, tornou-se, nesse contexto, um ponto de encontro estratégico, convergindo para suas ruas e novos clubes noturnos grande parte desta geração de criativos. Nas palavras de Sarah Lucas, artista representante da geração dos *Young British Artists*, “o leste londrino de repente tornava-se o lugar para se estar” (WHITLEY, 2015: 171, tradução nossa). Do final dos anos 80 ao início dos anos 90, o Soho e suas regiões adjacentes passaram por uma reestruturação pendular: durante o dia sua vida era garantida pelas novas lojas de artistas (como por exemplo a *The Shop*, de Emin e Lucas), ateliers e galerias experimentais (com destaque para *Factual Nonsense* de Joshua Compston); durante a noite, o *East End* tornava-se também sítio privilegiado das cenas musicais *underground* – clubes noturnos como *Kinky Gerlinky*, *Taboo*, *Legends* e *Man Stink*, fundados nessa década, cambiavam-se em espaços de intercâmbio criativo multiplicando as frentes de encontro e ebulição da prática DIY londrina: ali, artistas, designers de moda, drag queens, modelos e editores de revista encontravam-se, relacionavam-se e garantiam sua subsistência na economia que consolidava-se na cena cultural (THORNTON, 1997; FIGUEREDO, 2019).

O historiador e curador britânico Norman Rosenthal também confere ao *East End* esse caráter de agremiação entre aspectos estéticos e laborais. Logo, “numerosas galerias e dúzias de artistas, essencialmente espaços não comerciais de uma rápida rotatividade, assim como a

subcultura dos clubes noturnos; espalhavam-se por todos os lugares do East End” (ROSENTHAL, 1997: 9, *tradução nossa*), fatores que não somente auxiliaram na requalificação urbana desse entrave, mas que conferiu as ferramentas materiais e simbólicas para a defesa, nas trincheiras teóricas, da legitimidade de tais manifestações. Compartilhando uma “inaudita e radical atitude para o realismo, ou melhor para a realidade e a vida cotidiana em si” (ROSENTHAL, 1997: 10, *tradução nossa*), esta geração vem responder esteticamente aos problemas geracionais vivenciados em Londres na virada do século. A típica ansiedade juvenil, o medo ante a morte e a doença tornavam-se “um espelhamento dos problemas contemporâneos e obsessões desta juventude, [...] (trabalhando as) grandes questões de nosso tempo: amor e sexo, a moda e os hábitos alimentares, desperdício e plenitude, tédio e excitação, abuso infantil e violência, [...], medicina e morte, abrigo e exposição, ciência e metamorfose, simplicidade e complexidade” (ROSENTHAL, 1997: 10-11, *tradução nossa*); os *Sensations* - geração que combinava os *Fashion Desperados* e os *Young British Artists* - não apenas questionavam as tradições da arte e do mundo do trabalho, mas também experimentavam o seu próprio fazer, incorporando o DIY como uma prática de guerrilha e sobrevivência.

O historiador e crítico de arte Richard Shone argumenta que esta paisagem, tanto material - o *East End* - quanto simbólica - as baixas perspectivas laborais, os riscos e anseios sociais pulsantes daquilo que Beck (1992) intitulava sociedade do risco - forneceu o imaginário visual e a inspiração para muitos criadores. Em seus termos, seria complexo encontrarmos, por exemplo, duas pintoras tão opostas em métodos e formas do que Fiona Rae e Jenny Saville; ou objetos tão contrastantes como aqueles criados por Rachel Whitehead e Jake e Dinos Chapman; e sensibilidades tão discordantes quanto às de Marc Quinn e Sarah Lucas; ou ainda abordagens tão díspares na moda quanto a de Hussein Chalayan e Alexander McQueen; tais diferenças, contudo, “refletem os arranjos ilimitados de opções artísticas no fim do século. Serão estas variações na abordagem, intenção e realização que, paradoxalmente, convergem estes artistas” (SHONE, 1997: 12, *tradução nossa*). Locados no leste londrino, trabalhando e negociando os mesmos capitais nas cenas alternativas, a arte contemporânea e a moda tornavam-se um clube¹⁰.

¹⁰ Capitais específicos no sentido bourdieusiano, aplicados como lente teórica por Thornton (1997) no estudo das subculturas.

4. *Clubbing* e moda: fronteiras e superposições

Chris Brookman define a cultura *clubber* como uma “apropriação e subversão de um espaço, combinando um certo tipo de música, luzes e drogas” (2001: 21, *tradução nossa*), no qual a música é o aspecto central. Com raízes no *acid house* e ancorada em uma origem anglo-saxônica, a cultura *rave* - na raiz do *clubbing* - rapidamente se espalha-se pelo mundo, metamorfoseando-se num dos movimentos juvenis com maior expressão na sociedade contemporânea. Considerada como cena, a apropriação do espaço e a libertação de uma dada área através da música e da dança podem ser observadas como as formas pelas quais uma *rave* é consumida do ponto de vista performativo; assomando-se aspectos sonoros e físicos que formalizam as experiências vivenciadas¹¹. (GUERRA, 2015a, 2015b).

A sociabilidade *clubber* cresce ancorada naquilo que McRobbie (2002) descreve como uma empatia-ecstasy, evoluindo gradualmente para uma rede de clube que utilizam-se de zines, *flyers*, o passa palavra, e também os micro-médias de que nos fala Thornton (1996). Essas formas de socialização estiveram, aliás, na origem da integração das festas e das *raves* na paisagem cultural mais ampla das cidades criativas contemporâneas. Ademais, a cultura *clubber* possui significativa na emergência e dinamização do chamado setor cultural e criativo independente britânico (Leadbeater & Oakley, 1999), de modo que, muita da predominância da cultura *clubber* contemporânea traduz-se diretamente na ascensão da economia e da cultura da noite. As mudanças crescentes na cultura *rave*, sobretudo a partir de sua expansão e crescente comercialização, levaram ao questionamento se esta mantinha a sua capacidade de subversão. Nesta sequência, Hebdige (2018) descreve a forma como uma subcultura pode ser incorporada pela sociedade dominante. Se por um lado a incorporação pode acontecer mediante a transformação dos signos subculturais em objetos massificados, no âmbito de um processo de comercialização e mercadorização, que anula todo o seu poder subversivo; por outro, a incorporação pode, igualmente, assumir contornos ideológicos, na medida em que os grupos dominantes da sociedade (mídia, polícia, autoridades) redefinem o que consideram comportamentos desviantes das subculturas. É justamente neste processo de etiquetagem que a subcultura pode perder o seu caráter de oposição e resistência.

Apesar dessa tendência de incorporação massificada, Brookman (2001) chama a atenção para novas relações entre resistência e mercadorização. Se a incorporação pode

¹¹ Para um debate mais aprofundado sobre a evolução da cena *clubber* assim como dos conceitos de subcultura, cultura underground e cenas, ver Guerra & Figueredo (2020).

questionar a resistência associada a uma subcultura, os membros da mesma podem usar as mercadorias de modo a reafirmar uma postura de oposição, pela qual nem a incorporação nem a resistência podem ser consideradas de forma absoluta. Neste ponto podemos situar os estilistas de vanguarda britânicos do início dos anos 1990, sobretudo Alexander McQueen, o primeiro dos *Fashion Desperados* (CALLAHAN, 2015), Andrew Groves e seus círculos de socialização.

Quando focalizamos as manifestações culturais, materializadas nas cenas alternativas juvenis em Londres nos anos 1990, é possível indicar uma certa indissociabilidade entre as formas alternativas assumidas pelas cenas e os quadros político-econômicos da década de 1980. As transformações na paisagem econômica, modulada pela política liberal e monetarista da Era Thatcher, serão propulsoras da conformação e consolidação do que McRobbie (1998) aponta como *hidden economies*. Para a socióloga, se por uma via as “especializações flexíveis na produção que impulsionam o consumo, levam produtos altamente específicos comercializados em pequenas tiragens para consumidores conscientes” (1998: 4, *tradução nossa*); por outra, emerge uma nova tipologia econômica que “alimenta diretamente este novo tipo de sociedade em que vivemos, onde há certa predileção por consumir imagens em detrimento dos objetos” (1998: 4, *tradução nossa*). As *hidden economies* - que convergem desde “os mercados de rua aos finais de semana, [...], venda de mercadorias roubadas, tráfico de drogas, e, de forma crescente, os trabalhos diretamente ligados ou associados à cena de clubes noturnos em emergência” (1998: 4, *tradução nossa*) - consistem, portanto, na expressão materializada de um consumo cultural imagético e juvenil em espaços que são catalisadores de uma experiência emancipadora das subjetividades e identidades culturais, isto é, a inauguração epistemológica num momento de fratura que inventa modos outros de viver, de se relacionar e de trabalhar (GUERRA, 2020).

Para Sarah Thornton (1996) é possível definir uma genealogia da ideia de subcultura a partir da cena noturna londrina em ascensão, nomeadamente aquela dos clubes *undergrounds* surgidos no leste da cidade e do seu enclave mais representativo, o *Soho*, particularmente desde meados dos anos 1980. Essa chave teórica que focaliza a cena musical alternativa, seus espaços de ativação e frequentadores, associa-se à compreensão dos clubes como núcleos centralizadores de um sem fim de experiências estéticas marginais; seja na moda, nas artes ou na música. Para a socióloga, o clube noturno tem a capacidade de equalizar tais experiências, fazendo convergir os agentes culturais mais distintos a uma bandeira comum; essas culturas do gosto (*club cultures are taste cultures*) transformavam a noite num lugar de encontro, criação

e intercâmbio entre distintas áreas do conhecimento. Deste ângulo, a *club culture* não pode ser descrita como uma cultura unitária mas sim como conjuntos diversificados de culturas - inteirando uma cena - que compartilham uma afiliação territorial, o leste londrino, e códigos muito específicos de indumentária, estilos de dança e música, assim como uma ritualização característica, de modo que, “ao se tomar parte na cultura dos clubes, constroem-se afinidades, onde a socialização de seus participantes no interior de um conhecimento (e de uma crença), [...], nos permite perceber os sentidos e os valores da cultura” (THORNTON, 1997: 200, *tradução nossa*).

Stela Stlin¹², *drag persona* de Stephen Brogan, em entrevista à historiadora e teórica da moda britânica, Judith Watt, afirma que tudo “começou na *Legends*, em New Burlington Street, e durou até o verão de 1994. Um ano após a sua inauguração, tornou-se o clube londrino mais proeminente, tendo trazido uma explosão de cultura *drag* ao som de música *house* e *disco*, tudo isso servido numa atmosfera festiva e carnavalesca” (Watt, 2012: 67, *tradução nossa*). O outro grande clube do momento, o *Kinky Gerlinky*, “atraía também muitas mulheres bem vestidas, tanto héteros quanto gays, homossexuais musculosos (*muscle queens*), fetichistas, *skatistas*, heterossexuais curiosos - é só nomear, todos estavam lá” (Watt, 2012: 68, *tradução nossa*). Embora estes dois clubes sejam cruciais na revitalização da vida noturna do *Soho*, o movimento havia surgido ainda na metade da década anterior. A *Legends*, inaugurada na década de 1990, e a *Kinky Gerlinky*, em 1989 pelo ex-modelo da *Comme des Garçons* Michael Costiff, só foram experiências viáveis devido às bases lançadas pela festa *Taboo*, organizada pela figura central da cena cultural noturna Leigh Bowery e a posterior inauguração da casa homônima em 1985.

Espaços de experimentação contracultural na noite de Londres, os clubes gay do *Soho* representavam um refúgio para aqueles que sentiam-se deslocados ou renegados independentemente da sua identificação e orientação sexual. Estes espaços de resistência tornar-se-iam ambientes de troca estética e de experimentação para a juventude criativa, nomeadamente para estilistas como Alexander McQueen, um assíduo frequentador. Desse modo, a ideia de uma *Clubland Couture* alinha-se a noção de uma certa territorialidade que é física (o *East End* e seus clubes) mas também simbólica (a cena cultural), formatadas, ambas, a partir de uma identidade cultural ao mesmo tempo sincrônica e diacrônica, estabelecendo a um só tempo um senso comunitário, mas também formatando suas fronteiras virtuais baseadas

¹² Stela Stlin, Leigh Bowery e a *anti-drag* Divine David representam a tríade *drag* animadora dessa cena noturna. Personagens que migravam e participavam em diferentes instâncias da vida cultural. Leigh Bowery, por exemplo, irá influenciar a moda de McQueen, participando em exposições de arte e em produções cinematográficas como o filme *Wigstock* (1995) dirigido por Barry Shills (Figueredo, 2019).

em linguagens, modos de ser e também as suas expressões artísticas e estéticas: elementos diferenciadores, verdadeiros códigos visuais que autorizam e legitimam seus frequentadores.

Nesse sentido, nosso interesse reside justamente no processo de transposição de uma *club culture* a uma *club couture*, isto é, como frequentadores assíduos dessas cenas, os estilistas ditos de vanguarda, acabam por exercer um papel estético, e mesmo econômico, bastante peculiar nessas espacialidades, inscrevendo um duplo movimento que pode ser identificado como *club to catwalk* e *catwalk to club*. Desde artistas frequentadores dessas cenas atuando como modelos para estilistas alternativos, o caso de Tracey Emin que desfila para Vivienne Westwood (CRANE, 2006), até a tradução direta das estéticas decadentes para a fotografia de moda - o caso de Kate Moss fotografada por Corinne Day para publicações alternativas como a revista *Pil* (1990) e *Dazed & Confused* (1992) - haviam inúmeros pontos de convergência entre a *fête nocturne* e o trabalho diurno de jovens criadores (EVANS, 2012). O caso de Alexander McQueen (1969-2010) talvez seja um dos mais representativos. Filho de uma professora primária e de um taxista, McQueen era oriundo do subúrbio no leste londrino. Abandona a escola ainda na adolescência para trabalhar com os alfaiates de Saville Row e é o primeiro aluno a ser aceito no mestrado da Central Saint Martins sem ter finalizado o ensino básico (FIGUEREDO, 2018). A relação da obra do designer com a cena *clubber* vai além das referências estéticas mais imediatas como o uso de couro e látex, a indumentária rasgada, o apelo fetichista, o visual febril, os desfiles em garagens sujas e a trilha sonora que referenciava-se às músicas de sua vivência *clubber*. Nessas territorialidades laços são firmados, afetos construídos e colaborações criativas estimuladas.

McQueen estava na vanguarda da era *Cool Britannia*, quando o fascínio pelos animais mergulhados em formaldeído de Damien Hirst estampava as capas de jornais ao redor do globo, modelos como Kate Moss tornavam-se o ideal de beleza e bandas como o Oasis despontavam nas listas de mais reproduzidas. Seus designs, menos inspirados na moda utópica dos anos 1980, como eram os de John Galliano, associavam-se diretamente ao mundo alternativo da cena noturna. Simon Ungless, produtor de diversos desfiles de McQueen nos anos 1990, rememora que “nós provavelmente começávamos em algum lugar perto do Soho, como o pub gay Comptons na Old Compton Street, e dali fazíamos uma espécie de pub crawl”, relembra Simon Ungless acerca das suas andanças noturnas ao lado de McQueen (THOMAS, 2015a: s/p, *tradução nossa*). Ungless e McQueen diriam,

Depois – do Comptons –, provavelmente iríamos para algum lugar não tão aprazível (*not-so-savoury*), como um clube chamado Man Stink. Oh meu Deus! Nós amávamos

esse lugar! Era um pub realmente horrível em King's Cross, no andar de baixo, numa espécie de adega. Havia nessas catacumbas um túnel onde Deus sabe o que estava acontecendo, mas a música *house* era absolutamente fantástica (THOMAS, 2015a: s/p, tradução nossa).

Ungless ainda aponta que Man Stink não estaria exatamente nos roteiros de bares gays, sobretudo pela sua abordagem mais *hardcore*, “mas era exatamente isso que McQueen adorava, que era totalmente underground”. Teria sido nesse mesmo bar que McQueen perdera toda sua coleção *Taxi Driver* (1993): sem dinheiro para arcar com o custo da chapelaria, o designer teria deixado as roupas à porta em sacos pretos. Na manhã seguinte, quando foi recolher as peças, o material havia sido recolhido pela coleta noturna de lixo. Aquelas peças estariam perdidas para sempre (WILSON, 2015).

Nicholas Townsend relembra que McQueen era um ávido consumidor de nitrato de amila (*poppers*) e ocasionalmente tomava *ecstasy*; seu hábito por cocaína apareceu tardiamente. “Sempre íamos a uma noite chamada Marvellous em Brixton que tocava Blondie, T-Rex e até disco music e dançávamos como loucos” (THOMAS, 2015a: s/p, tradução nossa). Uma noite, no início dos anos 1990, McQueen, seu companheiro – e também estilista Andrew Groves – e Townsend decidiram ir a uma noite temática na Kinky Gerlinky. A roupa de McQueen teria apertado seu corpo num traje de lã grossa que sua principal mecenas, a editora de moda Isabella Blow, lhe havia emprestado da última coleção de Galliano. Acrescentou um par de *slingbacks* de corrente e um chapéu tricolor feito de papelão embrulhado em lã crua para imitar a peça que as modelos usaram no desfile *Filibusters* (1993) de Galliano. “Ele queria ser melhor do que qualquer outra pessoa”, relembra Groves, “melhor e mais vanguardista que Galliano” (THOMAS, 2015a: s/p, tradução nossa). O tecido do traje era tão áspero que fez os mamilos de McQueen sangrarem, mas o afrente havia sido feito (WILSON, 2015; THOMAS, 2015b).

O designer Julian MacDonald, naquela altura assistente de McQueen, rememora ainda que certa vez ele lhe confeccionou uma gola alta com painéis verticais transparentes que deixavam o peito à mostra, a peça seria utilizada em uma festa do *East End*. McQueen jocosamente teria intitulado a peça de *Get Your Tits Out*, quando indagado por MacDonald no que havia se inspirado, McQueen teria respondido “isso me lembra de uma roupa de fetiche que vi num clube ontem à noite” (THOMAS, 2015a, s/p, tradução nossa). Encontrando inspiração nos cantos mais sombrios de Londres, McQueen talvez tenha incorporado, como nenhum outro designer, os referenciais estéticos que as interseccionalidades simbólicas e materiais de sua vivência na cena *clubber*. Por exemplo, a estética *drag* de Leigh Bowery, uma

das peças centrais na cultura noturna de Londres nos anos 1990, será apropriada em diferentes momentos da criação de Alexander McQueen: as balaclavas estampadas surgem em coleções como *Dante* (1996) e *Joan* (1998); o uso de plumas e organza fina em várias camadas para a criação de silhuetas enormes é também retrabalhada em *Voss* (2001), assim como o tradicional *tartan* traço particular da estética da performer será retomado por McQueen em inúmeras ocasiões ao longo de sua carreira¹³ (WATT, 2012; FIGUEREDO, 2019).

Andrew Groves - influenciado por McQueen e frequentador da mesma cena - transmutou também para a passarela o *lifestyle* noturno *Cocaine Nights* (1998) apresentou modelos em uma passarela pulverizada por açúcar e vestidos confeccionados com lâminas de barbear, alusão bastante direta ao consumo de psicoativos e o *flirt* com o risco e a morte. Em *Status* (1998), uma modelo abre o casaco libertando um enxame de milhares de moscas vivas sobre os fotógrafos que cobriam a apresentação, um comentário sarcástico sobre a beleza enferma dos anos 1990 e a decadência da juventude *clubber* (FIGUEREDO, 2018, 2020).

O papel que as cenas *clubbers* assumem para esses jovens designers de moda é indiscutivelmente múltiplo: primeiro são espaços de experimentação das suas subjetividades e local de lapidação de gostos cuja legitimidade é continuamente testada e aferida pelos próprios participantes da cena; segundo porque atuam como ponto espacial de encontro entre grupos distintos mas que compartilham, em menor ou maior escala, certos códigos de sociabilidade; terceiro porque servem como plataformas de consolidação de local de mercados; e quarto, porque atuam como incubadoras de jovens criadores, que se traduz num processo de absorção - lenta e de duras perdas - do *underground* para o *mainstream* (BENNETT & GUERRA, 2019). O movimento *club to catwalk* é circular. Ao passo que alimenta a estética da moda de criadores neófitos no campo, materializam produtos que tendem a ser consumidos pela mesma cena, num retorno *catwalk to club*.

Da perspectiva sociológica podemos tecer algumas conexões. A autonomia conquistada pela disciplina moda nos anos 80 e 90 na Inglaterra permitirá uma maior aproximação com poéticas anteriormente reservada às artes plásticas, que uma vez assomada de um imaginário do risco não somente direciona os temas plásticos de pesquisa em ambos os campos como também traduz-se num imediatismo da criação. A urgência dessa geração é, entretanto,

¹³ Em *Voss*, uma coleção na qual irá discutir as instituições de internação para doentes mentais, McQueen recupera o uso exagerado de organzas e de tecidos finos para criar silhuetas exageradas, bastante semelhantes àquelas vistas na indumentária de Leigh Bowery nas festas *Taboo* dos anos 1980-1990, igualmente o xadrez preto e branco, bastante recorrente nos vestidos da *drag*, retornam em coleções como *The Horn of Plenty* (2009) (FIGUEREDO, 2019).

incompatível com a estrutura mercadológica e as políticas públicas de um governo que pretende-se cada vez menos paternalista. Na inexistência de saídas laborais e de um efetivo amparo governamental, essa geração reintroduz as práticas DIY em ateliers e pequenas fábricas no leste londrino, região economicamente mais vulnerável naquele momento. A chegada de uma nova geração no *East End* reacende a vitalidade diurna de seus bairros através dos pequenos negócios gerenciados por essa juventude, mas também insufla novo ânimo em seu cenário noturno. A cena alternativa configura-se, portanto, através dessa justaposição. Em uma complexa retroalimentação, os designers de moda de vanguarda utilizam-se desses espaços como zonas de inspiração - as estéticas disruptivas - e de recepção - mercados específicos - que se tornam vitais para sua subsistência ao longo da década (GUERRA, 2018). Será justamente no sentido conformado por essas interseccionalidades que é possível falarmos em uma *Club Couture*, responsável por inscrever Londres como um celeiro criativo na virada do século, cujas transgressões serão posteriormente apropriadas e lapidadas pela grande indústria no período de renovação das antigas casas de moda e da formação dos conglomerados do luxo¹⁴. Nesse contexto, a história da cena *clubber* londrina do final do século XX é indissociável das evoluções que a globalização dos mercados instituiu na indústria da moda; seja da perspectiva estética ou do *marketing* gerado por desfiles desafiadores e controversos, é inegável que estamos diante de uma vigorosa reescrita da cultura como prática social no capitalismo tardio.

5. Pistas conclusivas

Com este artigo, aferimos que a história social por detrás da moda de vanguarda dos anos 1990 ainda carece de atenção acadêmica, isto por a atualidade da mesma ainda se rever nessas transformações políticas e sociais que caracterizavam a época. Mais ainda, um olhar focado dos jovens criativos da época é também ele pertinente, isto porque nos dá um vislumbre das lógicas empreendedoras da época. Além disso, também foi possível obter uma visão acerca das práticas DIY que imperavam no meio artístico e nos clubes londrinos.

É deveras interessante perspetivar os moldes em que a cultura *clubber* se tornou numa forma de apropriação e de subversão (BOOKMAN, 2001), estando a ela associada uma série de sociabilidades, de movimentos e comportamentos disruptivos. Tudo isto é exacerbado com

¹⁴ John Galliano, por exemplo, é contratado pela Givenchy e posteriormente assume a direção criativa da Christian Dior. Alexander McQueen foi diretor da Givenchy até 2001, ano em que vendeu sua marca para o PPR, atualmente Kering, rival na indústria do luxo do LVMH, grupo francês que detinha controle da Givenchy. Para mais detalhes sobre a gênese dos grupos de luxo na moda e a incorporação de designers ditos de vanguarda por maisons tradicionais, ver Figueredo (2018).

a passagem de uma club culture para um club couture, no sentido em que é visível a forma como frequentadores assíduos dessas cenas, os estilistas ditos de vanguarda, acabaram por exercer um papel estético, e mesmo econômico, bastante peculiar nessas espacialidades.

Em suma, é indiscutível o papel que as cenas *clubbers* assumiram para os jovens designers retratados neste artigo, primeiro por terem sido espaços de experimentação, em vários níveis, e em segundo lugar, pelo facto de estas cenas atuarem como um ponto de encontro e de confluências de sociabilidade. Importante também é o destaque que deve ser feito ao facto de estas cenas *clubbers* se afigurarem como plataformas de consolidação dentro dos mercados da moda e, claro está, por terem atuado como incubadoras para jovens criadores (BENNETT & GUERRA, 2019).

Referências Bibliográficas

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

BENNETT, Andy & GUERRA, Paula. **Underground music scenes and DIY cultures**. Oxford: Routledge, 2019

BENNETT, Andy. Towards a cultural sociology of popular music. **Journal of Sociology**, v.44, n.4, 2008, p. 432-432.

BROOKMAN, Chris. **Forever Young: Consumption and evolving neo-tribes in the Sydney rave scene**. 2001. Tese (Bacharelado) Universidade de Sydney, 2001.

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

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: Classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Editora Senac, 2006.

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

FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. “Performar o risco: quatro necrológicos contemporâneos em Alexander McQueen”. **Conceição|Conception**, v. 9, pp. 1-18, 2020.

FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. “The Soho scene and the aesthetic transformation in British fashion in early 90s”. In: GUERRA, Paula; ALBERTO, Thiago Pereira (Orgs). **Keep it simple make it fast: an approach to underground music scenes vol. 4**. Porto: Editora da Universidade do Porto, 2019.

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

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

GUERRA, Paula; FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. Today your style, tomorrow the world: punk, moda e imaginário visual. **Moda Palavra**, v. 12, n. 23, pp. 73-111, 2019.

GUERRA, Paula; FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. Prosopografias clubbers em São Paulo e Londres: moda, estilo, estética e cenas musicais contemporâneas. **Revista Tomo**, n. 37, jul-dez, pp. 215-252, 2020.

GUERRA, Paula. So Close Yet So Far: DIY Cultures in Portugal and Brazil. **Cultural Trends**, 30 (2), pp. 122-138, 2021.

GUERRA, Paula. Women, migrations and rock without borders. **Cahiers du MIMMOC. Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain** [Em Linha], v. 21, consultado em 18 de agosto de 2021. URL: <http://journals.openedition.org/mimmoc/4458>, 2020.

GUERRA, Paula. Angels with dirty faces: punk, moda e iconoclastias contemporâneas. **dObra[s]. Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (Abepem)**, V. 12, n.º 26 (2019), pp. 124-149, 2019.

GUERRA, Paula. Uma cidade entre sonhos de néon. Encontros, transações e fruições com as culturas musicais urbanas contemporâneas. **Sociologia & Antropologia**, V.08.02, pp. 375–400, 2018.

GUERRA, Paula. “Between psychadelia and artistic transgression: vanguards, proto-punk and musical experimentation”. In: GUERRA, Paula (Ed.). **On the road to the American underground** (p. 13-30). Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2015a.

GUERRA, Paula. “Flying away: electronic dance music, dance culture, psytrance, and new sounds in Portugal”. In: E. SIMÃO; A. M. da SILVA; S. T. de MAGALHÃES (Eds.). **Exploring psychedelic trance and electronic dance music in modern culture** (p. 307-336). Hershey: IGI Global, 2015b.

HEBDIGE, Dick. **Subcultura: o significado do estilo**. Lisboa: Maldoror, 2018.

KAHN-HARRIS, Keith. Unspectacular subculture? Transgression and mundanity in the global extreme metal scene. In: A. Bennett & K. Kahn-Harris (Eds.). **After subculture: critical studies in contemporary youth culture** (p. 107-118). Basingstoke: Palgrave, 2004

LEADBEATER, C. & OAKLEY, J. **The independents**. Londres: Demos, 1999.

MACDONALD, Stuart. **The History and Philosophy of Art Education**. Londres: University of London Press, 1970.

MARRIOT, John. **Beyond the Tower: a history of East London**. New Heaven: Yale University Press, 2012.

MCROBBIE, Angela. Clubs to companies: Notes on the decline of political culture in speeded up creative worlds. **Cultural Studies**, v.16, n. 4, p. 516-531, 2002.

MCROBBIE, Angela. **British Fashion Design: Rag Trade or Image Industry?** Londres: Routledge, 1998.

ROSENTHAL, Norman. "The Blood Must Continue to Flow". In: ROSENTHAL, Norman; SAATCHI, Charles (org.). **Sensation - Young British Artists from Saatchi Collection**. Londres: Thames & Hudson, 1997.

SHONE, Richard. "From Freeze to House: 1988-94". In: ROSENTHAL, Norman; SAATCHI, Charles (org.). **Sensation - Young British Artists From Saatchi Collection**. Londres: Thames & Hudson, 1997.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. **Cultural studies**, v.5, n.3, p. 368-388, 1991.

THOMAS, Dana. **Gods and Kings: The rise and fall of Alexander McQueen and John Galliano**. New York: Penguin Books, 2015b.

THOMAS, Dana. "Galliano and McQueen: clubland culture". **Evening Standard**. 25 de Fevereiro de 2015a. Disponível em <<<https://www.standard.co.uk/lifestyle/esmagazine/galliano-and-mcqueen-clubland-couture-10069356.html>>> Acesso em 25/08/2021.

THORNTON, Sarah. "The Social Logic of Subcultural Capital". In: GELDER, Ken; THORNTON, Sarah. **The Subculture Reader**. Londres: Routledge, 1997.

THORNTON, Sarah. **Club cultures: music, media and subcultural capital**. Hannover: Wesleyan University Press, 1996.

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

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

WHITLEY, Zoe. "Wasteland/Wonderland". In: WILCOX, Claire (org). **Alexander McQueen**. Nova York: Abrams, 2015.

WILSON, Andrew. **Alexander McQueen: Blood beneath the skin**. Londres: Simon & Schuster, 2015.