

# DIÁLOGOS SOCIOTÉCNICOS E EXISTÊNCIAS HIBRÍDAS: A ABORDAGEM DE BRUNO LATOUR APLICADA À PERFORMANCE NA PASSARELA DE ALEXANDER MCQUEEN ✓

221

Henrique Grimaldi FIGUEREDO<sup>1</sup>  
Thamara Venâncio de ALMEIDA<sup>2</sup>

---

✓ Artigo recebido em 14/07/2018 e aprovado em 21/11/2018.

<sup>1</sup> Mestre em Artes, Cultura e Linguagens na linha de pesquisa Arte, Moda: História e Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora. Arquiteto e Urbanista pelo CES/JF - PUC MINAS, possui formação livre pela CSM em Londres, no Reino Unido. E-mail: <[henriquegrimaldi@hotmail.com](mailto:henriquegrimaldi@hotmail.com)>.

<sup>2</sup> Mestra em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora, na linha Arte, Moda: História e Cultura. Bacharela em Artes e Design pela mesma instituição e produtora cultural na ProCult/UFJF. E-mail: <[thamaravenancio@live.com](mailto:thamaravenancio@live.com)>

## DIÁLOGOS SOCIOTÉCNICOS E EXISTÊNCIAS HÍBRIDAS:

A ABORDAGEM DE BRUNO LATOUR  
APLICADA À PERFORMAÇÃO NA  
PASSARELA DE ALEXANDER MCQUEEN

### RESUMO

Neste trabalho procuramos tecer algumas considerações aproximativas entre a ideia de agência desenvolvida na abordagem da pesquisa de Bruno Latour e as performances características nos desfiles do estilista britânico Alexander McQueen. Os objetos criados por McQueen (re)modelam as existências, exigindo de seus usuários um modo híbrido de viver que oscila e se interpenetra entre o roteiro do próprio sujeito e o roteiro do objeto, desconstruindo os princípios de agência operados pelas sociologia e filosofia funcionalistas e deterministas que hierarquizam o humano-entre-eles e os objetos prático-inertes. Nesta reflexão propomos, uma outra leitura, a partir das condições sociotécnicas trabalhadas por Latour e, aqui, aplicadas ao campo da moda, em que a aproximação entre humano e objeto não é mais categorizada mas sim hibridizada, desmontando as hierarquias vigentes em prol de um ser miscigenado - homem-objeto - no qual as afluências de um ratificam certas narrativas sobre o outro. Numa abordagem teórica ampla pretendemos formalizar alguns conceitos que podem ser amplamente aplicados na compreensão da cultura juvenil e da moda contemporânea, clarificando alguns de seus padrões comportamentais e de identificação.

Palavras-chave: Bruno Latour. Alexander McQueen. Agência. Sociotécnico. Hibridação.

## SOCIOTECHNICAL DIALOGUES AND HYBRID EXISTENCES:

BRUNO LATOUR'S APPROACH APPLIED  
TO PERFORMANCES ON THE ALEXANDER  
MCQUEEN'S CATWALK

### ABSTRACT

In this essay we try to make some approximate considerations between the idea of an agency developed in the approach of the Frenchman Bruno Latour and the characteristic performances in the fashion shows of the British designer Alexander McQueen. The objects created by McQueen reshape existences by requiring of their users a hybrid mode of living that oscillates between the subject's own script and the object's script, deconstructing the principles of agency operated by functionalist sociology and philosophy that hierarchize the human-between them and practical-inert objects. In this reflection we propose another reading from the sociotechnical conditions worked by Latour, and applied here to the field of fashion, in which the approximation between human and object is not more categorized but hybridized, dismantling the hierarchies in force for a to be miscigenated - man-object - in which the affluences of one ratify certain narratives on the other. In a broad theoretical approach we intend to formalize some concepts that can be widely applied in the understanding of youth culture and contemporary fashion, clarifying some of their behavioral and identification patterns.

Keywords: Bruno Latour. Alexander McQueen. Agency. Sociotechnical. Hybridization.

## 1 INTRODUÇÃO: DA POLARIZAÇÃO HUMANO/NÃO-HUMANO AO AGENCIAMENTO PELOS OBJETOS

No cipoal quimérico das teorizações que versam sobre um dado sujeito filosófico, há uma concordância – pelo menos entre certos autores – que hierarquizam as dinâmicas entre o humano e o não-humano. Eis aí um paradigma filosófico que não é só uma construção científica da mente, mas que perpassa – por sua complexidade – a sociedade, a cultura, a linguagem e a história como substitutos do lugar do sujeito enquanto agência. É encontrar no macro uma dimensão mapeável do micro, do sujeito, do eu. Mas ao promover essa fuga ontológica do subjetivo puro – do sujeito-uno – insiste-se numa continuidade estrutural no qual “continuam sendo instâncias purificadas às quais atribui-se o privilégio da ação”, assim, “abandona-se o sujeito, mas há uma continuidade idealista na qual a agência só pode estar no campo dos humanos-entre-eles” (OLIVEIRA, 2005, p.56).

Neste dualismo percebe-se a insistência na mecanicidade polarizada que organiza as dinâmicas entre o humano detentor do direito de ação e os objetos prático-inertes – aliás mecanicidade que tem vindo a ser reproduzida pelas ciências sociais ao longo de mais de 150 anos: ator vs. sistema; explicação vs. compreensão; subjetivo vs. objetivo; estrutura vs. ação. Aos primeiros, garante-se a dimensão da agência a partir e sobre seu direito discursivo-relacional: o humano convive em sociedade, distingue seus gostos, impetra suas vontades, e acima de tudo, tem seu direito hierárquico assegurado pelo seu poder de explanação. A linguagem torna-se, neste contexto, um marcador social da humanidade, utilizada para excluir os outros – os objetos-entre-eles – como coisas ou entidades sobre as quais se fala, substituindo-se o “essencialismo naturalista que supunha sujeitos e objetos como naturais e apriorísticos, (...), por um essencialismo social no qual uma única instância unificada – a dos humanos-entre-eles – funciona como agência e continua justificando a bifurcação sociedade-natureza, sujeito-objeto, humano-máquina” (DOMENÈCH; TIRADO; GÓMEZ *apud*. OLIVEIRA, 2005, p. 56-57).

Ao pensarmos a dicotomia filosófica que estrutura o conceito e os detentores da agência, nos deparamos com uma perspectiva alternativa. Para Bruno Latour, há

uma certa inseparabilidade nesta situação, uma vez que, a percepção das forças que equilibram humano e não-humano faz-se sempre na compreensão do aspecto social da natureza e do aspecto natural de toda artificialidade; assim, os objetos – em seu caráter fetichista e imagético – são construídos por nós, e advém daí sua dimensão social – daí a sua teoria da rede de atores. Portanto, para além de uma problemática filosófica, a questão da agência é também uma questão prática do social, do conjunto de domínios que azeitam e remodelam o “órgão social” em sua essência (LATOURE, 2002).

Émile Durkheim em sua sociologia funcionalista compreendia o órgão social como parte fundamental de um meta-sistema, indicando que, qualquer alteração em uma de suas partes (família, escola, modelos de relacionamento, Estado, etc) acarretaria uma afetação no sistema social em sua generalidade. Em seu livro *Reagregando o Social* (2012), Bruno Latour propõe uma revisão deste conceito de órgão social, aditando-o ao de outras concepções como a de mediação e tradução. O que Latour busca é complexizar seu funcionamento voltando sua atenção aos elementos que compõe este mundo social, não apenas elementos humanos, mas entidades físicas não verbais, potentes e em regime de potencialização ao serem tratadas em conjunto com os elementos humanos. Este posicionamento, um segundo empirismo – em contrapartida ao empirismo clássico de John Locke – irá cartografar as zonas de transição em que as relações entre objeto e humano assumem uma narrativa conjunta e atravessada. No roteiro da inter-relação entre cientista e pipeta de laboratório, recuperado por Latour, vemos tal fato,

Um órgão social é o que a pipeta e eu, no meu exemplo, se tornaram. Somos uma instituição-objeto. Essa posição soa trivial, se aplicada de forma assimétrica. “É claro”, pode-se dizer, “que um pedaço de tecnologia deve ser apreendido e ativado por um ser humano, um agente intencional”. Mas a posição que estou assumindo é simétrica: o que acontece no “objeto” – a pipeta não existe por si só – é ainda mais verdadeiro no “sujeito”. Não há nenhum sentido possível em dizer que humanos existem como humanos, sem entrar no comércio com aquilo que os autoriza [...] a existir (ou seja, a agir) (LATOURE *apud.* SANTAELLA; CARDOSO, 2015, p.175).

A negação desta interferência – humano-entre-eles e objeto-entre-eles – Latour associará à um “projeto da modernidade”, que parte da negação do outro como afirmação de si, centrando-se numa agência única e autocentrada, dominada

exclusivamente pelos humanos-entre-eles. Ora, se para Latour “Jamais fomos modernos” (1994), esta insistência na distinção entre humano e não-humano, apenas poderia ser limitada, uma vez que, desconsidera progressivamente um possível hibridismo gerado a partir dos dispositivos-materiais e coletivos-sociotécnicos; tornando todas as demais coisas em objetos mudos ou forças intermediárias. Em oposição ao purismo desta formatação, Latour busca abandonar os modelos de representação desta modernidade em prol de uma composição híbrida em “quase-objetos” e “quase-sujeitos”<sup>3</sup> (LATOURE, 1994); é perceber que a composição polarizada entre natureza e sociedade é reducionista das potencialidades vivenciais do homem em hibridização. Assim, se um novo formato compositivo entre homem e objeto é possível, torna-se crucial nos atentarmos a “estes grandes monstros heteróclitos que são as empresas, as administrações, as usinas, as universidades, os laboratórios, as comunidades e coletivos de todos os tipos” (LÉVY, 1998, p. 191).

Um risco, sobretudo, nos hibridismos de Latour é a vontade humana por uma essencialidade, isto é, a busca inerente que reparte o híbrido em suas possíveis partes constituintes, alterando a composição deste agenciamento fluido em prol de uma arqueologia que busca segmentar o social e o artefato. Contra isso, Latour adverte que “os híbridos são considerados comumente como misturas de formas puras, (...), contudo, não há uma Natureza transcendental, exata, verdadeira e povoada de entidades (uma coisa-em-si)”, de mesmo modo que não há “um Social, um espaço puro do humano, dos humanos-entre-eles, que não seja também constituído pelos objetos” (OLIVEIRA, 2005, p. 57). Latour propõe, em substituição a esta dicotomia estrutural, uma alteração do lugar do sujeito e do lugar do objeto, tirando-os de sua posição de coisa-em-si para leva-lo “ao coletivo (os coletivos sociotécnicos) sem contudo aproximá-los da Sociedade” (OLIVEIRA, 2005, p. 57).

Este exercício por uma coletividade sociotécnica e mediada entre humano e objeto é que introduz uma simetria inaudita neste sistema. Assim, se é lícito e aceitável dizer que o homem cria a técnica, torna-se igualmente lícito afirmar que a

---

<sup>3</sup> A referência à Latour aqui reside no fato de que estas terminologias foram retiradas de seu texto como um todo e não de um trecho específico. Serão estas terminologias que nos auxiliarão a construir nossa reflexão ao longo deste trabalho.

técnica cria o homem: a ideia de ação “funda não apenas a condição técnica, como também a condição humana” (SANTAELLA; CARDOSO, 2015, p. 175). O que Latour promove é a inauguração de uma nova dimensão do social, dilatada a partir de um conceito do coletivo para abarcar a troca de propriedades humanas e não-humanas no órgão social, condição esta que se expande para integralizar um intercâmbio não permitido pela sociedade na sua visão estruturo-funcionalista – perpetuada durante décadas pelo sociólogo Talcott Parsons (GUERRA, 2010):

O que o novo paradigma atende são os movimentos pelos quais um dado coletivo estende seu tecido social a outras entidades. Primeiro, há a tradução, sentido pelo qual nós inscrevemos recursos em um material diferente de nossa [própria] ordem social; em seguida, a passagem, que consiste na troca de propriedades entre os não humanos; em terceiro lugar, a inscrição através da qual um não humano é seduzido, manipulado, ou induzido no coletivo; em quarto lugar, a mobilização dos não humanos dentro do coletivo, que adiciona recursos inesperados, resultando novos híbridos estranhos; e, por fim, deslocamento, a direção que o coletivo toma quando [sua] forma, extensão e composição tenham sido alteradas (LATOURE, 1994, p. 46).

Esta simetria gerada entre atores forçam-nos ao abandono do duplo oposto objeto-humano, uma distinção que se mantida impede uma compreensão mais atualizada das técnicas e da própria sociedade. “Não são nem pessoas, nem as armas que matam. A responsabilidade pela ação deve ser compartilhada entre os vários actantes. E este é o primeiro dos significados, (...), de mediação” (LATOURE, 1994, p. 34). Ao afastar-nos de tudo que mantém uma objeção diametralmente estabelecida, vemos um ganho de complexidade em que “talvez seja possível vislumbrar fenômenos bem mais sutis que, antes, tinham de ser guardados no santuário interior do sujeito por causa de sua aparente insignificância” (LATOURE, 2012, p. 295-296). Ora, de forma inusitada, ganha aqui relevo a proximidade entre Latour e Giddens (2001), nomeadamente quando este último apela à constituição da sociedade pela dualidade da estrutura – e dualidade não é dualismo.

Ao pensarmos nos conceitos de tradução, de passagem, de inscrição e de mobilização à ótica de Bruno Latour, temos de pensar na forma através da qual ele nos apetrecha nas cartografias técnico-afetivas de campos outros, dispersos em redes. A mesma lógica empírica que aplica-se ao cientista e sua pipeta poderá ser aplicada ao artista e seu objeto de trabalho, ao artesão e à sua madeira, ou ainda ao

objeto de moda – roupas, acessórios, etc – e seu criador/usuário. Esta breve recuperação do conceito expandido de agência, do múltiplo humano-objeto (não mais dual), nos fornece as bases teóricas para refletirmos sobre um possível roteiro ou narrativa impelida pela moda na criação de uma performatividade própria ao sujeito, em que não há mais uma preponderância dominante entre homem e objeto, mas uma existência fluida e hibridizada a partir de um corpo fundido.

## **2 OBJETOS DE MODA, AGENCIAMENTO NARRATIVO E HIBRIDAÇÃO: UMA APROXIMAÇÃO A PARTIR DA PASSARELA DE ALEXANDER MCQUEEN**

No contexto das criações humanas, a moda, dada a sua funcionalidade, sempre manteve-se à parte das reflexões mais subjetivas e espirituais do universo artístico. A roupa tem seu objeto fim no vestir. Os desfiles de moda, prática que historicamente atrela-se ao final do século XIX, possuíam um enredo característico de apresentação, em que cada modelo – neste ponto ainda desprovidas de uma personalidade/personalidade, eram apenas cabides móveis – portavam o número do *look*, cujo fim era a comercialização. Apesar da opulência estética e de desvios tentados ao longo das décadas, o desfile de moda manteve-se mais ou menos inalterado até a segunda metade do século XX.

Sendo a venda seu princípio final, parecia não haver uma dimensão dispersa ou incoerente entre corpo vestido e objeto do vestir, o segundo aparentemente subordinado à vontade subjetiva do primeiro por identificação e distinção social. Talvez tenha sido a chegada de criadores japoneses em Paris na década de 1980 – Rei Kawakubo, Issey Miyake e Yohji Yamamoto – o primeiro sintoma de uma mudança substantiva. Ao modificarem a estrutura da roupa e as proporções em seu conceito ocidental, tais criadores dilataram suas próprias narrativas, acarretando uma alteração nos modos e limites do corpo ante à vestimenta. As corcovas acolchoadas, os volumes deslocados e os tecidos rasgados, recriaram uma certa forma de se portar na passarela, eliminando ora os movimentos soltos, ora a sensualidade característica à indumentária do Ocidente.

A partir dos anos 1990, a moda europeia realiza incursões aproximativas e mais consolidadas com a arte; em parte pela remodelação dos currículos de ensino e fusão entre escolas práticas de moda e centros de ensino de arte (McRobbie, 1998) – a *Central Saint Martins*<sup>4</sup> em Londres, formada a partir da fusão, em 1989, entre *Central School of Art and Design* e a *Saint Martin's School of Arts* – em parte pelos formatos expandidos e experimentais que a arte contemporânea vinha assumindo. A teórica e curadora Ginger Greg Duggan afirma que arte e moda passam a partilhar uma espécie de coluna vertebral comum, repartindo anseios representativos e remasterizando os próprios formatos de apresentação. Para Duggan,

O final da década de 1990 representa um ponto significativo no desenvolvimento de um intensificado fenômeno arte/moda, com alcance maior em seu efeito ao resultar em produções de desfile de moda que se comunicam através da arte performática. Valendo-se de fontes de inspiração tão variadas quanto ativismo político, arte performática dos anos 60 e 70, performances dadaístas e do grupo Fluxus, teatro e cultura popular, muitas *maisons* de moda contemporânea transformaram por completo o desfile de passarela. O resultado é uma nova arte performática híbrida quase totalmente desvinculada dos aspectos tradicionalmente comerciais da indústria da confecção. Desde meados da década de 1990, *designers* como Alexander McQueen e John Galliano, (...), ganham notoriedade por desfiles de moda que se interpretam como sequência de imagens de sonho ou visões fantásticas (DUGGAN, 2002, p.3-4).

Roberta Shapiro, socióloga francesa, ao tecer suas considerações sobre artificação nos sistemas culturais contemporâneos, corrobora à hipótese de Duggan ao afirmar que esta entrada da moda num universo cultural outro, nomeadamente o artístico, faz-se pois a “ênfase passou a ser colocada sobre a arte como atividade mais do que como objeto. Tal ênfase pode estar relacionada com a virada pós-moderna dos mundos da arte depois de 1960 e com a banalização das performances” (SHAPIRO, 2007, p. 140), facilitando-se, portanto, a apreensão do valor simbólico em atividades temporais, ou seja, em atos ou cenas ainda em realização e que não possuíam como fim a geração de um *corpus* de objetos. Neste cenário, os desfiles criados pelo britânico Lee Alexander McQueen (1969-2010),

---

<sup>4</sup> Alexander McQueen, John Galliano e Hussein Chalayan foram alguns dos estilistas que se formaram na *Central Saint Martins* e que transformaram a moda dos anos 90 a partir de uma abordagem mais conceitual e artística, sendo considerados por vários críticos e autores ora estilistas conceituais, ora estilistas-artistas.



tornam-se pertinentes: ao aproximar seus formatos de apresentação aos paradigmas formais e temporais da arte performática contemporânea, McQueen instaura um novo tipo de moda que têm sua gênese numa hibridação intencional, cosendo o subjetivo dos mundos da arte com as objetividades clínicas – e muitas vezes cínicas – do vestir.

Egresso do *MA in Fashion Design* da *Central Saint Martins*, McQueen foi treinado sob um tipo de ensino ampliado que horizontalizava por vezes arte, moda e design. Esta nova geração de designers e artistas formados numa outra ótica, e em sua maioria advindos da classe trabalhadora londrina, irá ao fim de sua formação espalhar-se para o *East End* – região periférica de Londres até meados da década de 1990, mas que possuía grandes galpões onde permitia-se a instalação de ateliês – ocasionando, em consequência, um movimento de reativação pitoresca e acupuntural da malha urbana. A proximidade entre Alexander McQueen e a dupla de escultores, Dinos e Jake Chapman, na Hoxton Square, levará a um cenário de construção imagética colaborativa em que os liames ontológicos entre arte e moda prontamente eram desmontados.

O artista Jake Chapman recordou do espaço que ele e seu irmão Dinos compartilhavam: 'O nosso era um armazém antigo na Old Kent Road. Havia lixo na porta de nosso estúdio, bem próximo ao McDonalds, era um plano contínuo de destroços escultóricos, bagunça e alguma arte. O estúdio de Lee era um pouco mais organizado'. Essa atmosfera facilitou oportunidades únicas de trocas e colaborações artísticas. 'Nós lhe dávamos desenhos', disse Chapman sobre McQueen, 'Ele enviava roupas que fisicamente nenhum humano poderia usar. Uma vez Lee chegou ao nosso estúdio e viu que possuíamos algumas latas de narizes protéticos, remanescentes da Primeira Guerra Mundial, e claro, ele os levou pra casa' (WHITLEY, 2015, p. 171).

Sua profícua relação com estes artistas, jovens oriundos da *Central Saint Martins* e do *Goldsmiths College*<sup>5</sup>, harmoniza consideravelmente sua criação aos novos formatos estéticos em experimentação. A preponderância da performance em seu trabalho seria tão pungente que Sam Gainsbury – produtora da maioria de seus desfiles a partir de *The Hunger* (Primavera/Verão 1996) – descreve a centralidade

<sup>5</sup> Este grupo de artistas ficará nomeadamente conhecido por *YBAs* (*Young British Artists*), lançados em sua maioria na mostra *Freeze* organizada por Damien Hirst em 1988 e patrocinada pelo empresário do ramo publicitário e colecionador, Charles Saatchi, serão os responsáveis pela renovação estética na arte contemporânea inglesa.

que o ato/ação representava na criação de Lee. Gainsbury afirmava que “McQueen nunca poderia começar uma coleção até ter uma ideia ou conceito desenvolvido para o desfile, (...), para ele, o desfile não era apenas crítico em seu processo criativo, era o catalisador da criação” (BOLTON, 2015, p. 18).

Há aqui algo de sintomático. Ao criar moda a partir de/e como ícone de arte, McQueen e seus colaboradores usaram uma série de objetos impensáveis, promovendo-os e agenciando-os como propulsores e negociadores de ação, de agência. Neste ponto, temos, então, uma colisão entre a criação de moda em McQueen e o pensamento de Latour: será na reinvenção dos roteiros do sujeito pelo/através do objeto; na apreensão e reelaboração de um algo novo (jeitos inventados de caminhar, sentar, posar, etc); na ascensão de um modo de ser-agir distinto, que o híbrido homem-objeto aparecerá numa reencenação inaudita, e portanto venerável de nossa atenção.

Uma das relações mais prolíferas no cerne desta (re)construção deu-se entre McQueen e o designer-joalheiro inglês Shaun Leane<sup>6</sup>. Entre 1995 e 2010 – ano da morte de McQueen – Leane criou uma série de peças icônicas, especificamente desenhadas por Lee, para serem utilizadas em seus desfiles-performances. As criações de Leane não apenas castravam os movimentos do corpo, como também os reinventavam (mudavam) por completo. A relação vertical entre usuário e objeto, em que este serve exclusivamente aos anseios formais ou estéticos do primeiro, era reinaugurada a partir de uma lógica em que o próprio objeto impunha seu roteiro; assim, a concepção antagônica entre objetos prático-inertes e humanos-entre-eles sucumbia ante a uma amálgama sociotécnica em que ambos tornavam-se um só, e no momento da performance, ou ainda no uso cotidiano, existiam inseparadamente. Provém desta e de outras colaborações uma série de objetos agenciadores, ou actantes para utilizar a terminologia de Latour, que atuavam na hibridização entre sujeito e coisa.

Imagem 1: Alguns objetos desenvolvidos por Alexander McQueen, Shaun Leane e outros colaboradores.

---

<sup>6</sup> Shaun Leane (1969 - ) é um designer joalheiro inglês que colaborou com McQueen ao longo de sua carreira. Treinado na tradição clássica da joalheria britânica de Hatton Garden, Leane comissionou trabalhos para Björk, Lady Gaga e para o galerista inglês dos YBAs, Jay Jopling.



Fonte: WILCOX, Claire (org.), *Alexander McQueen*, Nova York: Abrams, 2015.

Estes elementos agenciadores de uma ação específica – elementos mediadores e tradutores de um social – irão formatar a dinâmica sociotécnica de Latour, em que o órgão social é operado e transmutado através de micro incisões em seus roteiros originais. Assim, o sapato cujo objetivo central é proteger os pés das intempéries e do terreno acidentado e que tem maior ou menor apelo estético apenas como aplique desinteressado de seu uso, será, na visão de McQueen, repensado como extensão protética do corpo num aceno por um pós-humano. Em *N.º 13* (Primavera/Verão 1999), a paratleta Aimee Mullins, que teve ambas as pernas amputadas logo abaixo dos joelhos, adentra a passarela calçando longas próteses de madeira com salto. À primeira vista e na mente dos que não a conheciam, parecia se tratar apenas de mais um par de botas, mas na idealização de McQueen estes extensores corporais correspondem a uma tentativa de harmonização entre humano e sintético. As pernas de madeira de Mullins não são apenas itens apáticos que se encerram na sua utilidade, mas que inauguram um outro jeito de se portar, um novo modo de caminhar e uma adaptação corporal que exige sacrifícios: escoriações, arranhaduras. Corresponde ao objeto em essencialidade de diálogo com o sujeito, e que agencia no sujeito um novo roteiro de vir-a-ser (WATT, 2012).

Ainda em *N.º 13*, McQueen vai explorar mais uma vez este processo de hibridização que instaura um reflexo sociotécnico inédito. Nesta coleção, Alexander

McQueen demonstra, sua fascinação pelas instalações da artista alemã Rebecca Horn – neste caso em específico, suas *Painting Machines* (1988). As máquinas de Horn, acopladas às paredes da galeria lançavam jatos de tinta sobre papéis e telas afixados à sua estrutura, em uma reflexão pertinente para um ato artístico que transcende a mão do criador, uma transferência da responsabilidade criacional para um elemento externo e controlado parcialmente. Ao transferir para a máquina o ato da pintura, Horn ratifica a ideologia de uma arte conceitual em que a concepção transcende o ato, e o processo eclipsa o produto final; discute também nesta composição a ideia de um espaço performativo orgânico, que funciona no Outro independentemente da presença do artista.

De modo semelhante, McQueen busca um distanciamento entre o fazer artístico e a indumentária, em defesa de um objeto inacabado que busca sua formatação final de forma alheia ao seu criador. É o resguardo de uma beleza que nasce do acaso, do ato e do objeto incontrolável. Neste desfile, o espaço de performance é ativado através de dois braços mecânicos que tingem, em pleno show, um vestido branco, enquanto a modelo gira em uma plataforma. As cores – amarelo e o preto – a ferocidade dos jatos e a dança cambaleante dos aparelhos de tinta criam uma fusão conceitual entre o trabalho de Horn, a pintura de ação do americano Jackson Pollock e um híbrido mulher-robô cujo roteiro de ação nasce apenas naquele instante. Existe em *N.º 13* a presença da performance como ação de um devir, de um agenciamento que vem do objeto: é em si um parto de uma experiência nova, algo nascido sem guião. Erin O'Connor – modelo de McQueen ao longo de sua carreira e em muitas ocasiões a intérprete de seus atos de encerramento – “descreve como que para cada look ela desenvolvia uma *persona* diferente. Em *Voss*, por exemplo, para os dois looks utilizados, ela catalisou duas diferentes performances” (EVANS, 2015, p. 198).

Imagem 02: Modelo Shalom Harlow durante sua simbiose performática com os braços mecânicos no final de *Nº 13* (Primavera/Verão 1999) de Alexander McQueen.



233

Fonte: alexandermcqueen.com. Acesso em 12 jun. 2018.

Para a socióloga Caroline Evans, o que O'Connor descreve é exatamente o ponto de tangenciamento entre a criação mista da moda de McQueen com os princípios estabelecidos por Bruno Latour sobre os “objetos que agenciam”, em suas palavras, “objetos que fazem algo acontecer” (EVANS, 2015, p. 194). Nesta concepção,

modos específicos devem ser desenvolvidos para fazer eles (os objetos) falarem, isto é, oferecerem descrições próprias de seu modo-de-ser, produzindo roteiros do que tem estimulado os outros – humanos e não-humanos – a fazerem; (...), seguindo Latour, as restrições físicas que os acessórios dos desfiles produzem podem ser vislumbrados como geradoras de um “roteiro”; (...), assim, por exemplo, a armadura de metal criada por Shaun Lane e utilizada sob um casaco em *La Poupée* (Primavera/Verão 1997), restringia os movimentos da modelo, forçando-a a andar de um modo distinto (EVANS, 2015, p. 194).

Imagem 03: A modelo Debra Shaw no desfile *Bellmer la Poupée* (Primavera/Verão 1997) de McQueen. O objeto criado por Shaun Leane criou todo um novo roteiro de como agir-andar.



Fonte: alexandermcqueen.com. Acesso em 14 jun. 2018.

Catherine Brickhill, assistente de McQueen ao longo de toda sua atuação na casa francesa Givenchy<sup>7</sup>, afirmava sobre as roupas e acessórios criados pelo designer, “Você não as está usando, você é usado pelas peças” (EVANS, 2015, p. 197), esta consciência que acena a um intercâmbio íntimo entre homem e objeto descreve a mesma percepção adquirida pela personagem de Orlando (1928), romance de Virginia Woolf: “*There is much to support the view that it is clothes that wear us, and not we, them*”<sup>8</sup>. Neste exercício de troca contínua entre ser e deixar-se mudar, Caroline Evans afirma que

<sup>7</sup> Alexander McQueen foi designer-chefe da maison francesa Givenchy entre 1996 e 2001. Finaliza seu contrato com a grife após vender sua própria marca para o Gucci Group em 2001, concorrente direto do LVMH, que possuía as ações da empresa francesa.

<sup>8</sup> Há muito que suporta o ponto de vista que as roupas nos usam e não nós as usamos (Tradução livre).

A roupa que realmente se torna parte do modelo é um exemplo daquilo que o filósofo fenomenológico Merleau-Ponty chamou de “ser uma coisa”<sup>9</sup>. Isso não significa ser objetificado, mas imergir a si mesmo ou perder-se em uma atividade, de modo que, nas palavras de Sennet, estamos tão absortos na arte do que estamos fazendo que nos tornamos a coisa em que estamos trabalhando (EVANS, 2015, p. 200).

O ato do agenciamento é causador de eclipses, ele embaralha a consciência do sujeito com a coisa, reorganiza suas potências, de modo que não há mais só sujeito ou só coisa. O deslocamento fenomenológico torna-se tamanho que não há uma só voz, passa-se a uma existência polifônica onde o humano-entre-eles divide o monólogo com o objeto-entre-eles. Erin O'Connor, uma das modelos favoritas de McQueen para encenar estes momentos, descreve bem essa metodologia; processo de perdas de si mas também de encontros em si e para si. Em suas palavras, aqui citadas através de Evans,

Você está dando sua permissão, (...), para se perder naquele momento. Assim, Eu andei sobre a água, eu fui envolvida pelas chamas, fui suspensa no ar vestida como uma *geisha*, (...), nós não estávamos usando objetos, eles se tornavam parte de nós e de quem realmente éramos. Era na verdade uma performance e eu havia compreendido isto, (...), se você me perguntar o que eu fiz, eu não poderia lhe dizer, realmente não tinha muito controle naquele momento (EVANS, 2015, p. 199-200).

Portanto, a perspectiva sociológica de Latour nos instrumentaliza a pensar formas outras de agenciamento, e a moda por seu aspecto técnico e fim objetivo passa a ser remasterizada por estas novas relações insurgentes. O fenômeno de imersão numa atividade metódica e qualificada como a moda deixa de ser simplista, ela existe no próprio tensionamento de um paradoxo, em que o homem exercerá duas funções contraditórias em simultaneidade: controle absoluto sobre o vestir e rendição mental quando vestido.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que propusemos neste ensaio foi um alargamento de visão. Equipados pelas reflexões de Latour sobre a questão da agência, nos debruçamos em tecer aproximações possíveis de um outro empirismo no campo da moda. Se para o

---

<sup>9</sup> No texto de Evans, “*being a thing*”.

sociólogo francês Frédéric Monneyron (2001) a moda não é apenas um reflexo cultural da sociedade que a cerca, mas uma medida premonitória de um porvir, ao nos atentarmos aos aspectos relacionais e novos roteiros possíveis, a moda torna-se uma prática de reescrita do social. O exemplo de McQueen pode-nos, num primeiro momento, parecer distante de uma realidade cotidiana, mas a mesma lógica que o cerca pode ser vislumbrada no vestuário de um sem fim de agentes: nas calças absurdamente baixas dos cantores de *RAP* norte-americanos, nas transformações corporais efêmeras presentes na cultura drag e nos *club kids*, no modo de se vestir e portar das religiões de ramo evangélico na América Latina, e entre muitos outros grupos. O que ocorre nestes contextos são mediações, traduções e incorporações sociotécnicas engendradas em roteiros únicos e em constante reinvenção; modos únicos de representação que reescrevem constantemente a moda como prática cultural (e artística) na sociedade. Em última análise, unindo e diluindo as duas grandes entidades da modernidade que têm andado de costas voltadas: a sociedade e a natureza; a estrutura e a ação. A separação entre esses dois conjuntos era (e é) uma questão política, de imposição de uma lógica cartesiana, de dominação de um modelo único de cultura, de arte e de vida.



## REFERÊNCIAS

- BOLTON, Andrew. **In the search of the sublime**, In: WILCOX, Claire (Org.). Alexander McQueen. New York: Abrams, 2015.
- DUGGAN, Ginger. **O maior espetáculo da Terra: os desfiles de moda contemporâneos e sua relação com a arte performática**. Fashion Theory, São Paulo, v. 1, n.2, jun. 2002.
- EVANS, Caroline. **Modelling McQueen: hard grace**. In: WILCOX, Claire (Org.). Alexander McQueen. New York: Abrams, 2015.
- GIDDENS, Anthony. **A Dualidade da estrutura. Agência e estrutura**. Oeiras: Celta Editora, 2001.
- GUERRA, Paula. **A Instável Leveza do Rock**. Porto: Universidade do Porto, 2010.
- LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- LATOUR, Bruno. **On technical mediation- philosophy, sociology, genealogy**. Common Knowledge, v. 3, n. 2, 1994, p. 29-64.
- LATOUR, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede**. Salvador: Edufba, 2012.
- LATOUR, Bruno. **Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches**. Bauru: Edusc, 2002.
- LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.
- McROBBIE, Angela. **British fashion design: rag trade or image industry?** Londres: Routledge, 1998.
- MONNEYRON, Frédéric. **La Frivolité Essentielle: du vêtement et de la mode**. Paris: PUF, 2001.
- OLIVEIRA, Rosana Medeiros de. **Tecnologia e subjetivação: a questão da agência**. Psicol. Soc. [online]. 2005, vol.17, n.1, p.56-60.
- SANTAELLA, Lucia; CARDOSO, Tarcísio. **O desconcertante conceito de mediação técnica em Bruno Latour**. MATRIZES, v. 9, n.1, 2015, p. 167-185.

SHAPIRO, Roberta. **O que é artificação?** Sociedade e Estado, Brasília, v.22, n. 1, p. 135-151, jan./abr. 2007.

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

WHITLEY, Zoe. **Wasteland/Wonderland**. In: WILCOX, Claire (Org.). Alexander McQueen. New York: Abrams, 2015