

MOISÉS DE LEMOS MARTINS

moiseslmartins@gmail.com; moisesm@ics.uminho.pt

CENTRO DE ESTUDOS DE COMUNICAÇÃO E SOCIEDADE
DA UNIVERSIDADE DO MINHO

DECLINAÇÕES TRÁGICAS, BARROCAS E GROTESCAS NA MODA CONTEMPORÂNEA

A VERTIGEM, A CRISE, O RISCO, O FIM

Temos hoje a sensação de que já não vivemos numa sociedade afortunada e providencialista. A vertigem, a crise, o risco e o fim são palavras que utilizamos para caracterizar a atmosfera da época que vivemos. Por um lado, a percepção do risco e do perigo mantém-nos em constante sobresalto e desassossego. Por outro lado, a sociedade vive em permanente *flirt* com a morte. Dessacralizada, laica e mundana, a sociedade passa a vida a combinar *Thanatos* e *Eros*. Temos aqui uma cinética, que nos mobiliza para o presente, nela se manifestando, igualmente, a nossa condição trágica.

Penso que podemos dizer, com rigor, que mais do que de uma atmosfera de época, esta cinética constitui o traço próprio da nossa cultura, que vive a sua translação do regime da palavra para o regime da imagem tecnológica. E também podemos acrescentar que essa translação nos deixa “em sofrimento de finalidade” (Lyotard, 1993, p. 93; Martins, 2002b).

Toda a história da cultura ocidental constitui um percurso organizado pelo *logos*, uma palavra que é também razão, e pelo simbólico, uma palavra que reúne aquilo que está estruturalmente disperso. A revolução das imagens, que começou com as máquinas óticas do século XIX e foi concluída com as máquinas informáticas e eletrónicas do século XX, deslocou a nossa civilização da palavra para a imagem, de um território reunido na unidade pelo *sun/bolé*, para um mundo separado e disperso numa multiplicidade pela *dia/bolé*. O homem deixou, então, de constituir um “animal de promessa”, como o caracterizara Nietzsche (1887, II, § 1), porque a sua palavra já nada parece prometer. Reconhecer-se-á, antes, nas figuras que acentuam a sua condição transitória, contingente, fragmentária, múltipla, imponderável, nomádica e hesitante.

Em resumo, podemos dizer que com a passagem atual de um regime centrado na palavra a um outro regime, centrado na imagem tecnológica (Martins, 2010, 2011a), caem por terra as palavras que exprimiam um fundamento seguro, um território conhecido e uma identidade estável.

A palavra havia inscrito o Ocidente numa história de sentido, entre uma gênese e um apocalipse. E também havia inscrito o Ocidente num regime de analogia, com todas as coisas a remeterem para um criador e com todas as palavras a sinalizarem um sentido - um caminho único. Éramos guiados pelas estrelas do céu, especialmente por uma, que tendo nascido a Oriente conduziu o Ocidente por mais de dois mil anos. Em contrapartida, o regime da imagem tecnológica é um regime imanente, um regime autotélico de sentido, uma autarcia de sentido, com imagens profanas, laicas e mundanas, que já não reenviam para um criador. Em vez de olharmos para as estrelas, é agora para os ecrãs que passamos a olhar, é para as telas, para as *passerelles*, assim como para os simulacros, ou seja, para os espectros humanos, que neles se movimentam.

Em vez da cruz redentora de Cristo a iluminar-nos, temos agora os holofotes das grandes paradas mediáticas, uma luz de cuja artificialidade nos damos conta quando a corrente elétrica falha.

Expulsos, todavia, do regime da palavra, ficamos marcados pela instabilidade e o desassossego. E a nossa sensibilidade é, de ora em diante, melancólica.

○ CONTEMPORÂNEO – UM IMAGINÁRIO MELANCÓLICO

Neste contexto, de um regime tecnológico da imagem, é importante ter em conta a alteração cultural assinalada pelo filósofo e antropólogo Marcel Gauchet (1985), de que a religião já não estrutura a vida nas sociedades contemporâneas, que são laicas, profanas e mundanas, no seu funcionamento. Com as sociedades modernas a viverem fora do regime da analogia, ou seja, com as cidades dos homens a não remeterem mais para a cidade de Deus, os humanos sentem-se, hoje, precipitados no mundo, numa intérmina e labiríntica travessia¹. E a contingência, a instabilidade e a imprevisibilidade passaram a constituir um destino que aflige a vida humana. “Sem cabo, rocha ou cais” (Sophia de Mello Breyner, 1962), ou seja, sem fundamento sólido, sem território conhecido e sem identidade

¹ A ideia de travessia, associada a uma viagem perigosa, dado que não controlada (enigmática, labiríntica e arriscada), tomo-a de João Guimarães Rosa, no romance *O Grande Sertão: Veredas*, publicado em 1967.

estável, afrontando os perigos e correndo os riscos desta interminável travessia em que o humano se decide, é a morte que temos agora sempre diante dos olhos.

A civilização moderna tem-se deslocado, com efeito, “dos átomos para os bits” (Negroponte, 1995). Em grande medida, refiro-me às consequências da imersão da técnica na vida e nos corpos, uma imersão que dá azo à deslocação da ideologia *para a sensologia*, das ideias para as emoções, como assinala Perniola (1991); à deslocação de uma sociedade de fins universais para *uma sociedade de meios sem fins*, com a tecnologia a sobrepor-se aos princípios teleológico e escatológico na história e a desmantelar o fim de uma história com gênese e apocalipse, impondo-nos o presentismo e o instantaneísmo (Agamben, 1995); enfim, refiro-me à deslocação da história no sentido da sua *aceleração infinita* e da *mobilização total do humano* para o presente (Virilio, 1995; Sloterdijk, 2000; Martins, 2010).

São estas as circunstâncias em que a palavra como *logos* humano (como razão humana) entrou em crise (Martins, 2009), tendo o homem deixado de ser “animal de promessa”, como o havia definido Nietzsche (1887, II, § 1), porque a sua palavra já não é capaz de prometer. A pulsão de vida entra, então, em permanente diálogo com a morte, sendo melancólicas as luzes dos holofotes, que não passam de sombras de um astro morto.

No regime da palavra, tanto a vida como a morte eram rituais de passagem, mediando entre esta vida e a outra. Pacificavam a passagem, por difícil que fosse, porque o caminho se inscrevia numa história da salvação. A narrativa dos rituais de passagem é *dramática*, pois é animada por uma síntese redentora. A nossa passagem imitava e repetia a encarnação de Cristo, uma passagem terrena que compreendia sofrimento, morte e ressurreição. É esse, aliás, o ensinamento da *Ars moriendi*, uma literatura e catequese cristã, escrita no século XV para preparar a boa morte. Porque não existe cruz sem ressurreição.

No entanto, no regime da imagem de produção tecnológica, que integra a indústria cultural da moda, os rituais de celebração, tanto da vida, como da morte, já não são rituais de passagem, dado que não constituem a mediação desse acontecimento soberano, que é a passagem para o “reino dos justos”. Na era dos média, não temos passagens; temos antes travessias – viagens perigosas (enigmáticas, labirínticas, arriscadas), que glosam interminavelmente a condição humana.

Nas produções de moda do estilista britânico Alexander McQueen, que vou convocar para ilustrar o meu ponto de vista, vamos encontrar esta interminável reiteração da condição humana: sempre com a morte nos olhos,

vivemos em permanente tensão, diante de um destino perigoso, um destino enigmático, labiríntico e arriscado².

Porque se trata de uma narrativa híbrida, cheia de sombras, de enredo labiríntico e enigmático, e presidida pelo *pathos* (pela sensação, emoção e paixão), a narrativa mediática, e no caso, a produção de um desfile de moda de Alexander McQueen, já não segue o cânone clássico; segue antes um cânone *trágico, barroco e grotesco*.

São, com efeito, *barrocas* as personagens da narrativa que estes desfiles de moda encenam. Prolongam-se pelas pregas de um ritual que na monotonia da repetição permanente das mesmas imagens não constitui nenhuma superfície lisa e clara, que permita iluminar o enigma e o labirinto do enredo – pelo contrário, a produção de um desfile de moda dá-nos figuras cheias de sombras, pregas, dobras, requebros, concavidades, que mantêm o enigma da nossa existência.

Falar da moda, hoje, significa, com efeito, declinar as atuais vertigens da cultura contemporânea – significa exprimir uma sensibilidade que alguns chamam de pós-moderna (Bauman, 1995; Maffesoli, 1990, 2000). A civilização encontra-se num movimento de translação para o número, a imagem, a emoção e o múltiplo. E em concomitância com este movimento, cada vez mais o humano é identificado pelo seu caráter instável, sinuoso, viscoso, titubeante e labiríntico.

Neste contexto, a pergunta que hoje se nos impõe é esta: como é que passámos de uma sensibilidade moderna a uma sensibilidade pós-moderna?

A tradição aristotélica que fez o Ocidente apoiar-se num *logos* soberano, de formas lógicas com premissas claras, que concluem pelo justo e o verdadeiro. Apoia-se também num *pathos*, ordenado pela síntese redentora do *logos*, e num *ethos*, de formas elevadas, superiores, definidas pelo *logos*, que orienta para a ação. Em contrapartida, o nosso tempo, que é a expressão de uma sociedade mediática e tecnológica, é dominada pelo *pathos*, com as sensações, as emoções e as paixões a desativarem a centralidade do *logos* e do *ethos* (Martins, 2002a, 2002c, 2003, 2007, 2011c).

O tempo do *logos* soberano identifica-se com o *estilo clássico*, das superfícies lisas, quais formas de pensamento de premissas claras. O *pathos*

² Elaborei, em 2013, um primeiro ensaio sobre rituais de morte no Ocidente, na passagem das sociedades tradicionais para as contemporâneas. Intitulei-o: “Corpo morto: mitos, ritos e superstições” (Martins, 2013). Já então me debrucei sobre a obra de Alexander McQueen. Mais recentemente, voltei à obra deste estilista britânico, no artigo que publiquei nos Cahiers Européens de l’Imaginaire e que intitulei: “Mélancolies de la mode. Le baroque, le grotesque et le tragique” (Martins, 2015b).

é dramático, dado que supõe uma síntese redentora. E o *ethos* casa-se com formas clássicas e sublimes, colocando-se ao serviço de um absoluto, o dever-ser. Por sua vez, o regime em que se estabelece o *ethos* introduz o *logos barroco*, das formas exuberantes, confusas e rugosas, conformes à natureza de uma entidade híbrida, ambivalente e intranquila (Maffesoli, 1990). Este *logos barroco* mistura-se com o *pathos trágico*, que não é redimido por nenhuma síntese, e com o *ethos grotesco*, que inverte a hierarquia dos valores, rebaixando os valores tradicionais. O barroco instaura um regime de fluxos, que exprime a fragmentação da existência, a multiplicidade do humano e a sua ambivalência. A imaginação é agora a “louca da casa”, como assinala a propósito Gilbert Durand (1969).

Neste contexto, podemos assinalar a deslocação de um regime literário do imaginário, centrado no *logos*, e com uma *razão* clássica, um *pathos* dramático e um *ethos* sublime, a um regime mediático e tecnológico do imaginário, centrado no *pathos*, e com uma *razão* barroca, um *pathos* trágico e um *ethos* grotesco (Martins, 2002b; 2015a, p. 347).

Propondo-me analisar os desfiles de moda de Alexander McQueen, farei um percurso que vai do regime dramático ao regime trágico, ou seja, das contradições superadas por uma síntese, às contradições que nenhuma síntese resolve. Farei também um percurso do regime clássico ao regime barroco, ou seja das formas simbólicas de linhas retas e de superfícies lisas, às formas simbólicas de linhas curvas, de dobras e de superfícies côncavas e de sombras. Farei, ainda, um percurso do sublime para o grotesco, ou seja, das formas simbólicas, que indicam um mundo elevado, para as formas simbólicas que figuram a desproporção e a desarmonia.

ALEXANDER McQUEEN: A MODA COMO CADÁVER QUE NOS SORRI³

Como referi, uma das grandes expressões da sensibilidade melancólica contemporânea são as produções de moda de Alexander McQueen. Vou ater-me a imagens dos seus desfiles de moda, em particular às coleções outono/inverno e primavera/verão da primeira década do século XX, sobretudo as coleções 2000 e 2007 a 2010.

³ Faço uma glosa, nesta epígrafe, ao título da obra de Oliviero Toscani, *A publicidade é um cadáver que nos sorri* (1997).



Figura 1: Primeira série, Alexander McQueen, coleções outono/inverno 2009 (Knox, 2010, p. 105, p. 108 e p. 113) e primavera/verão 2008 (Knox, 2010, p. 89)



Figura 2: Segunda série, Alexander McQueen, coleção outono/ inverno 2009 (as três imagens em cima são retiradas de <https://fashionbyfashion.wordpress.com/>; a imagem em baixo, à esquerda, é retirada de Knox, 2010, capa; e a imagem em baixo, à direita, é retirada de <https://www.zimbio.com/pictures/> www.zimbio.com/pictures/).



Figura 3: Terceira série, Alexander McQueen, coleções outono/inverno 2009 (Knox, 2010, p. 101), e primavera/verão 2000 (Knox, 2010, p. 28) e 2007 (Knox, 2010, p. 75)



Figura 4: Quarta Série, Alexander McQueen, coleções outono/inverno 2009 (Knox, 2009, pp. 106-107) e 2010 (Knox, 2010, p. 41)

Todas as imagens que apresento são caracterizadas pelo barroquismo e pela desarmonia das formas, além de nelas se manifestar a predileção por ambientes sombrios e de penumbra. Todas estas séries de imagens têm em comum o caráter barroco das formas, misturado com o cunho grotesco da

sua falta de harmonia e com a natureza trágica de um horizonte (muitas vezes um corpo) fechado sobre si próprio. Nelas se exprime o gosto pelos ambientes sombrios e crepusculares. O cenário onde decorre o desfile é negro e as cores dominantes são o preto e o vermelho escarlata. Podemos associar este ambiente de obscuridade, tanto às trevas, como à morte e ao sangue. O contraste das formas grotescas e barrocas não pode ser mais manifesto, relativamente às formas sublimes e clássicas, que remetem para a claridade, a harmonia e as linhas direitas. Poderíamos mesmo referir que a morte é a sugestão mais permanente em praticamente todas elas.

Estas séries de imagens convocam não apenas um universo de formas barrocas, mas também um imaginário de imagens trágicas e grotescas, com espectros humanos envoltos em pregas e plumas, que mais fazem lembrar cadáveres maquilhados, ou então corpos vampirizados.

A juntar ao caráter macabro das silhuetas humanas está a sua natureza enigmática. Várias silhuetas são aprisionadas por formas estranhas, que as agarram pela cabeça e quase lhes engolem os rostos. É o que acontece, sobretudo, com as imagens da primeira e da segunda séries.

É sugerida uma realidade em transformação, mas de sentido desconhecido, embora agoirado, num caso, por bizarras formas de pássaro, estampadas no vestido; noutra caso, pela gaiola que converte a cabeça da modelo em estranha ave aprisionada; noutra caso ainda, pelas pregas, quais escamas encrostadas num corpo em forma de sereia; enfim, pelas formas de abutre e de caracol, com as quais é combinada a forma humana. Ou seja, a silhueta humana mistura-se com a silhueta inumana, de estranhos animais: abutre, caracol, sereia e pássaro. Mas o mau presságio também é adivinhado na falta de harmonia e de proporção, particularmente visível na primeira imagem da terceira série, composta por um conjunto de objetos amontoados, desarrumados, como se ali tivessem sido postos ao acaso, causando estranheza e interrogação no observador.

Por outro lado, na segunda série, os tons são de um modo geral sórtunos, próprios de um regime notívago, pintado a preto e a vermelho vivo. Lembram farrapos negros, manchados de sangue. Os rostos caracterizam a fealdade; mais parecem carrancas, ou então máscaras funerárias. Em todos estes espectros, que deambulam pela *passerelle* como zombies, ou mortos-vivos, a boca parece ter sido tocada pelo beijo da morte. As formas do vestuário são barrocas, e de um modo geral com aves estranhas estampadas nos vestidos. Multiplicam-se, também, as sugestões de densas teias de aranha no toucado do cabelo, e de corpos pouco saudáveis, porque deslavados.

Nestas imagens, as tonalidades são, em geral, soturnas, a preto, ou então a preto e vermelho. Em dois casos, a imagem tem uma sugestão que apelidaríamos de satânica (quarta série). E uma outra figura encena uma múmia, enfaixada de branco, como que pronta para a sepultura. Os olhos estão envoltos em negrume, são buracos negros, como se de caveiras se tratasse. Os lábios, arrouxados, permanecem tocados pelo beijo da morte. Os rostos e a pele dos ombros ou dos braços, que espreitam dos generosos e exuberantes folhos e pregas da indumentária, exibem uma palidez doentia.

Estas imagens são todas caracterizadas por traços barrocos e grotescos, além de manterem um manifesto caráter ambíguo, com umas tantas imagens a exprimirem um estado enigmático de transformação (é o caso das imagens na primeira, segunda e terceira séries). O caráter barroco manifesta-se, por exemplo, nos densos folhos e nas dobras do vestuário. Mas o que se produz nas imagens é, sobretudo, o seu caráter grotesco, sublinhado pelo rebaixamento dos cânones estéticos, com a pele excessivamente pálida e os cabelos desbotados, em rostos exangues, e ainda com as cores preta e vermelha, quais manchas de sangue, de uma das imagens.

A MODA COMO PARÁBOLA DE UM MUNDO ÀS AVESSAS



Figura 5: Quinta série, Alexander McQueen, coleções primavera/verão 2001 (Knox, 2010, p. 31) e 2008 (Knox, 2010, p. 83); coleção outono/inverno 2004 (Knox, 2010, p. 59)



Figura 6: Sexta série, Alexander McQueen, coleção primavera/verão 2008 (Knox, 2010, p. 85)



Figura 7: Sétima série, Alexander McQueen, coleções primavera/verão 2010 (em cima à esquerda: Knox, 2010, p. 121 e <http://www.fashionavecpassion.com/>); outono inverno 2006 (duas imagens à direita: Knox, 2010, 73 e 77); e primavera/verão 2000 (imagem em baixo, à esquerda: Knox, 2010, p. 16)



Figura 8: Oitava série, Alexander McQueen, coleção outono/inverno, 2009 (Knox, 2010, pp. 102-103)

As figuras humanas representadas nas silhuetas da quinta, sétima e oitava séries de imagens têm um caráter eminentemente barroco: deparamo-nos, antes de mais nada, com roupas plissadas, luxuriantes, com densos novelos de tecido. Percorre-as, entretanto, a ideia da ambivalência e de um ideal de beleza rebaixado. Nestas imagens produz-se a assunção do realismo grotesco. Num caso, porque a imagem nos apresenta um pássaro estampado sobre o peito de uma mulher, como se estivesse enforcado no seu pescoço. Noutro caso, porque cresce no peito um tufo de ervas e de flores secas. E ainda, porque não é um chapéu, antes as garras ameaçadoras de aves de rapina que cobrem a cabeça da modelo numa outra imagem.

Juntamente com a sugestão de *ambivalência*, a ideia de *rebaixamento*, de “mundo às avessas”, de “paródia da vida comum” (Bakhtine, 1970, p. 19), preside ao realismo grotesco, ambas constituindo as suas principais características. Com efeito, como assinala Bakhtine, acontece às imagens “a transferência de tudo aquilo que é elevado, espiritual e abstrato para o plano material e corporal”, que é o plano da terra e do corpo na sua indissociável unidade (Bakhtine, 1970, p. 29).

Nas várias séries de imagens apresentadas nestas figuras, ocorre a transformação do humano em algo indefinível. O rosto parece cativo de alguma coisa que o virá a engolir. É esta sugestão de aprisionamento das formas humanas, que todavia ganham matizes inumanos ao misturarem-se com as coisas, que resulta em desarmonia, exagero, hiperbolismo e profusão, “sinais característicos do estilo grotesco” (Bakhtin, 1970, p. 302). Como assinala Bakhtin (1970, p. 33), “a imagem grotesca caracteriza um fenómeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, um estado de morte e de nascimento, de crescimento e de evolução”.

Nalgumas imagens apresentadas, sobretudo nas séries seis e sete, o traço mais saliente é o da hibridez do ser humano com as coisas e os animais. Podemos dizer, com efeito, que “as imagens grotescas apoiam-se numa conceção específica do corpo e dos seus limites. As fronteiras entre o corpo e o mundo, e também entre os diferentes corpos, são estabelecidas de uma maneira completamente diferente da das imagens clássicas e naturalistas” (Bakhtine, 1970, p. 314). O carácter grotesco destas formas manifesta-se no facto de o animal invadir o humano, a ponto de se confundir com ele, dando origem a figuras monstruosas.

Vemos, na Figura 6, a cabeça de uma modelo em vias de ser engolida por uma revoada de borboletas. O pontilhado das asas das borboletas, quando coincide com a boca da modelo, faz-nos lembrar os dentes de uma caveira. Ou então, lembra-nos crisálidas, depois de terem deixado o casulo. Assim como também nos dá a sugestão de um vaso de flores secas, seja de naturezas mortas, seja de flores de papel, ou mesmo de flores de pano.

Na sétima série de imagens, dá-se a figuração de um rosto de mulher coberto por um véu, à maneira de uma *burka*, assim como numa outra imagem ocorre a figuração de um Minotauro, com as hastes de veado a enfeitar a cabeça da modelo. O manto que a cobre e o seu caudaloso vestido, por sua vez, fazem lembrar emaranhados de teias de aranha. Assim como, numa outra imagem, os sapatos da modelo, revestidos a pele de cobra, lembram cascos de animal. E, finalmente, uma figura, essa vampiresca, é alimentada por tubagem e lança o humano numa labiríntica e enigmática

travessia. O caráter grotesco destas formas, nalguns casos disformes e horrendas, apenas nos podem causar desconforto e transmitir melancolia. A transformação do humano, no sentido da hibridéz com o animal, manifesta a sua inconsistência e uma hemorragia permanente de sentido, de que a morte é figura mais assustadora.

Em contrapartida, a oitava série de imagens apresenta-nos, simultaneamente, tanto o caráter barroco de um ponto de fuga ascensional, com figuras humanas em levitação; como o caráter trágico de uma tribo sem redenção, que faz uma travessia enigmática e labiríntica, num ambiente de desolação, sem gênese nem apocalipse; como ainda, o caráter grotesco de imagens *camaleónicas*, em que silhuetas humanas se misturam com o ambiente.

DE UMA CONDIÇÃO PACIFICADA A UMA CONDIÇÃO ATORMENTADA

Podemos interpretar como rituais seculares, que sossegam o cadáver que existe em nós, as figurações trágicas, barrocas e grotescas da moda contemporânea, que encontramos no estilista britânico Alexander McQueen. Estruturadas pela *dia/bolé* (imagens que separam), e não pela *sun/bolé* (imagens que nos reúnem), tais figurações declinam as nossas vertigens e desassossegos, ao mesmo tempo que nos dão conta do movimento de translação, por onde tem passada a nossa civilização, da palavra para o número, a imagem, a emoção e o múltiplo.

Podemos perguntar-nos, todavia, como foi possível termos passado, por um lado, da ideia de harmonia, que presidia à teoria da identidade (harmonia do indivíduo), e por outro, à ideia de cidadania (harmonia cívica), à conceção de um ente múltiplo (híbrido), fragmentado, um ente com identificações várias, e não definitivas, instável, viscoso, labiríntico e enigmático. Podemos perguntar-nos como foi possível termos passado a esta perceção do humano como uma realidade hostil a todo o conhecimento definitivo, estável e grave. Convocando de novo Bakhtin (1970, p. 19), podemos dizer, para concluir, que esta perceção, “hostil a tudo o que está pronto e acabado, hostil a qualquer pretensão ao imutável e ao eterno, necessita para se afirmar de formas de expressão mutáveis, flutuantes e móveis”.

É nesta saturação que encontramos a razão pela qual as formas dramáticas, clássicas e sublimes se saturaram, tendo dado lugar a formas melancólicas, no caso a formas *trágicas, barrocas e grotescas*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2007). *Que valores para este tempo? Actas de Conferência na Fundação Gulbenkian, Lisboa, 25-27 de Outubro de 2006*. Lisboa: Fundação Gulbenkian & Gradiva.
- Agamben, G. (1995). *Moyens sans fin. Notes sur la politique*. Paris: Payot & Rivages.
- Agamben, G. (2000 [1978]). *Enfance et Histoire*. Paris: Payot & Rivages.
- Ariès, P. (1975). *Essais sur l'histoire de la mort en occident du moyen age à nos jours*. Paris: Editions du Seuil.
- Ariès, P. (1977). *L'homme devant la mort*. Paris: Seuil.
- Augé, M. (Ed.) (1995). *La mort et moi et nous*. Paris: Textuel.
- Bakhtin, M. (1970). *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- Barthes, R. (1986, 4 de abril). Culture et tragédie. Essais sur la culture. *Le Monde*, p. 19. Retirado de <http://www.analitica.com/bitbio/barthes/culture.asp>
- Bastos, Cr. & González, A. (1996). Cravado na pele, o hospital. Fronteiras do corpo em dias de Sida. In M. Vale de Almeida (Org.), *Corpo Presente* (pp. 184-199). Oeiras: Celta.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et Simulation*. Paris: Galilée.
- Baudrillard, J. (1996/1997 [1976]). *A troca simbólica e a morte*. Lisboa: Edições 70.
- Bauman, Z. (2003 [1995]). *La vie en miettes*. Cahors: Editions du Rouergue.
- Benjamin, W. (2004 [1927]). *A origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assirio & Alvim.
- Benjamin, W. (2005 [1933]). Experiência e pobreza. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 34, 317-321.
- Blumenberg, H. (1990). *Naufrágio com espectador*. Lisboa: Vega.
- Brandão, N. (2010). *As notícias nos telejornais*. Lisboa: Guerra & Paz.
- Calabrese, O. (1987). *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70.
- Cordeiro, E. (1999). Técnica, mobilização e figura. A técnica segundo Ernst Jünger. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 25/26.

- Dayan, D. & Katz, E. (2003). *Televisão e Públicos no Funeral de Diana*. Coimbra: Minerva.
- Debord, G. (1991 [1967]). *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Mobilis in Mobile.
- Ermisse, G. (1993). La Mort. *Revue Terrain*, 20.
- Gauchet, M. (1985). *Le désenchantement du monde*. Paris: Gallimard.
- Gonçalves, A. (2009). *Vertigens. Para uma sociologia da perversidade*. Coimbra: Grácio Editor.
- Jünger, E. (1990 [1930]). *La mobilisation totale*, in *L'Etat Universel – suivi de La mobilisation totale*. Paris: Gallimard.
- Knox, K. (2010). *Alexander McQueen. Genius of a generation*. London: A & C Black Publishers Limited. Images copyright Getty Images 2010.
- Lopes, F.; Pinto, M.; Oliveira, M. & Sousa, H. (2009). A notícia de abertura do TJ ao longo de 50 anos (1959-2009). *Comunicação e Sociedade*, 15, 103-126.
- Liotard, J-Fr. (1993). *Moralités post-modernes*. Paris : Galilée.
- Maffesoli, M. (1990). *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*. Paris: La Table Ronde.
- Maffesoli, M. (2000). *L'instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. Paris: Denoël.
- Marinho, S. (2007). A queda da ponte de Entre-os-Rios. In M. Pinto & H. Sousa (Org.), *Casos em que o jornalismo foi notícia* (pp. 163-184). Porto: Campo das Letras.
- Martins, M. L. (1994). A verdade e a função de verdade nas Ciências Sociais. *Cadernos do Noroeste*, 7, 5-18. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/25385>
- Martins, M. L. (1998). A biblioteca de Babel e a árvore do conhecimento. *O Escritor*, 11/12, 235-240. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/30068>
- Martins, M. L. (2002a) O trágico na modernidade, *Interact*, 5. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/1087>
- Martins, M. L. (2002b). O trágico como imaginário da era mediática. *Comunicação e Sociedade*, 4, 73-79. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/25340>
- Martins, M. L. (2002c). De animais da promessa a animais em sofrimento de finalidade. *O Escritor*, 18/20, 351-354. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/1676>

- Martins, M. L. (2003). O Quotidiano e os Media. *Todas As Letras*, 5, 97-105. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/23792>
- Martins, M. L. (2005a). A razão comunicativa nas sociedades avançadas. In G. Simões & J. Miranda (Ed.), *Rumos da Sociedade da Comunicação* (pp. 51-57). Lisboa: Vega. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/25337>
- Martins, M. L. (2005b). Espaço público e vida privada. *Revista Filosófica de Coimbra*, 27, 157-172. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/23799>
- Martins, M. L. (2007). Nota introdutória. A época e as suas ideias. *Comunicação e Sociedade*, 12, 5-7. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/24115>
- Martins, M. L. (2009). Ce que peuvent les images. Trajet de l'un au multiple. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 1, 158-162. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/24132>
- Martins, M. L. (2010). A mobilização infinita numa sociedade de meios sem fins. In C. Álvares & M. Damásio (Org.), *Teorias e Práticas dos Media: Situando o Local no Global* (pp. 267-275). Lisboa: Edições Lusófonas. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/24250>
- Martins, M. L. (2011a). *Crise no castelo da cultura. Das estrelas para os ecrãs*. Coimbra: Grácio Editor. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/29167>
- Martins, M. L. (2011b). Technologie et rêve d'humanité. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 3, 56-61. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/24245>
- Martins, M. L. (2011c). Médias et mélancolie – Le tragique, le baroque et le grotesque. *Sociétés*, 111, 17-25. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/23866>
- Martins, M. L. (2013). Corpo morto: mitos, ritos e superstições. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 1(1), 109-134.
- Martins, M. L. (2015a). Os Estudos Culturais como novas Humanidades. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 3(1), 341-361. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/40655>
- Martins, M. L. (2015b). Mélancolies de la mode. Le baroque, le grotesque et le tragique. *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, 7, 114-119. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/35333>
- Marzano, M. (2007). *La mort spectacle. Enquête sur l' "horreur-réalité"*. Paris: Gallimard.
- Nietzsche, Fr. (1988 [1887]). *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras.

- Oliveira, M. (2005). Olhando a morte dos outros. In *Actas do 4.º SOPCOM, Universidade de Aveiro*. Retirado de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/oliveira-madalena-olhando-morte-outros.pdf>
- Oliveira, M. (2008). Sensibilidade mas com bom senso. Tratamento informativo da dor. In M. Pinto & S. Marinho (Org.), *Os media em Portugal nos primeiros cinco anos do século XXI* (pp. 213-225). Porto: Campo das Letras.
- Oliveira, M.; Pereira, S.; Ramos, R. & Martins, P. C. (2010). Depicting childhood in TV: analysis of children's images in news bulletins. Comunicação apresentada no 3º Congresso Europeu da ECREA - European Communication and Education Association, Universidade de Hamburgo, Alemanha, 12-15 de Outubro.
- Oliveira, M. M. (2007). *In memoriam, na cidade*. Tese de doutoramento, Universidade do Minho, Braga, Portugal. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/6877>
- Perniola, M. (1993 [1991]). *Do Sentir*. Lisboa: Presença.
- Perniola, M. (2004 [1994]). *O Sex Appeal do Inorgânico*. Ariadne: Lisboa.
- Rosa, J. G. (2001 [1967]). *O Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Saraiva, C. I. (1996). Diálogos entre vivos e mortos. In M. Vale de Almeida (Org.), *Corpo Presente* (pp. 172-183). Oeiras: Celta.
- Sarduy, S. (1972). *Cobra*. Paris: Seuil.
- Sloterdijk, P. (2000). *La mobilisation infinie*. Paris: Christian Bourgois Ed.
- Sodré, M. & Paiva, R. (2002). *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Ed. Mauad.
- Sophia de Mello Breyner (2014 [1962]). Procelária. In *Geografia* (pp. 35-43). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Thomas, L. V. (1985). *Rites de mort*. Paris: Fayard.
- Torres, E. C. (2007). 11 de Setembro: As quatro fases do evento mediático. In M. Pinto & H. Sousa (Org.), *Casos em que o jornalismo foi notícia* (pp. 17-46). Porto: Campo das Letras.
- Toscani, O. (2007). *A publicidade é um cadáver que nos sorri*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Virilio, P. (1995). *Vitesse de libération*. Paris: Galilée.

- Virilio, P. (2001, julho/agosto). Entretien avec Paul Virilio. *Le Monde de l'Éducation*, 294, 135-138.
- Virilio, P. (2009 [1980]). *The aesthetics of disappearance*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Wölfflin, H. (1991). *Renacimiento y barroco*. Barcelona: Paidós.
- Ziegler, J. (1975) *Les vivants et la mort*. Paris: Seuil.

OUTRAS REFERÊNCIAS

- Figura 2: imagem em baixo, à direita. Retirado de <http://www.zimbio.com/pictures/JMn-yD-XHsT/Alexander+McQueen+Paris+Fashion+Week+Ready/DfHsrrk5Oio>
- Figura 2: as três imagens em cima. Retirado de <https://fashionbyfashion.wordpress.com/2011/03/07>
- Figura 7: sapatos de senhora. Retirado de <http://www.fashionavecpassion.com/10-iconic-shoes/lobster-claw-armidillo1/>

Citação:

Martins, M. L. (2016). Declinações trágicas, barrocas e grotescas na moda contemporânea. In M. L. Martins; M. L. Correia; P. Bernardo Vaz & Elton Antunes (Eds.), *Figurações da morte nos média e na cultura: entre o estranho e o familiar* (pp. 187-205). Braga: CECS.