

Part Monster: performance de gênero e a espetacularização do eu¹
KARLA BESSA²

Desbum guei

Em um dos ‘retratos’ mais instigantes da cena gay brasileira, João Silvério Trevisan assim descrevia o que configurou o *desbum guei* dos anos 70 :

alguém desbundava justamente quando mandava às favas- sob aparência freqüente de irresponsabilidade_ os compromissos com a direita e a esquerda militarizadas da época, para mergulhar na liberação individual, baseada na solidariedade não-partidária e muitas vezes associada ao consumo de drogas ou à homossexualidade(então, recatadamente denominada de androginia)(TREVISAN,2000 : 284)

Neste mesmo texto, Trevisan menciona a música popular, o teatro, as artes plásticas como sendo núcleos deflagadores do *desbum guei*, citando a irreverência de Caetano Veloso, Nei Matogrosso, Os Dzi Croquetes³ e Hélio Oiticica. Este último, ligado à investida no *brasil-paradoxo*, propunha uma arte feia, voltada menos para os olhos e mais para o corpo como um todo : uma arte para ser vestida ou penetrada e, a partir daí, deixar de ser estritamente arte para tornar-se simplesmente invenção.

Ao citar o impacto publicitário de um anúncio de creme de leite que brincava com o dúbio sentido da palavra « fresco », o autor ressalta que a partir de então abriu-se um precedente : *no Brasil, já era possível consumir graças à homossexualidade.*

Retomei o trabalho de Trevisan para iniciar esta reflexão em primeiro lugar, por se tratar de um ensaio pioneiro que problematiza as tramas complexas entre arte,

¹. Agradeço à FAPESP pela concessão da bolsa de pesquisa que permitiu o desenvolvimento deste ensaio e à AFPU pelo apoio concedido para apresentá-lo no XXVII Simpósio Nacional da ANPUH 2013.

² Pesquisadora do Núcleo de Estudos de Gênero PAGU/UNICAMP. Coordenadora do CinePagu.

³ Quanto a este grupo, Trevisan faz uma descrição importante sobre sua relação “inspiradora” com os “The Cockettes” de São Francisco (EUA), que misturavam nas vestimentas femininas, traços de masculinidade tal qual a barba mal feita, pelos expostos, etc. Para Trevisan, “*foram eles que trouxeram para o Brasil o que de mais contemporâneo e questionador havia no movimento homossexual internacional, sobretudo americano_ antes que os saudosos gender fuckers (rompe-gêneros) fossem substituídos pela moda conformista dos gay machos da década de 1980 e das barbies dos anos 90.*” P. 288.

corporalidade, visualidade e subjetividade. Também por entender que o mesmo sugere uma discussão mais ampla sobre como as representações sobre homossexualidade reiteram historicamente o vínculo entre corporalidade e consumo, em especial, consumo de bens culturais. Além disso, como me proponho neste texto a analisar um filme produzido nos EUA no ano 2000 e que faz referência à cena gay e clubber novaiorquina da década de 80, gostaria de manter aqui algumas linhas de diálogo entre estes dois cenários distintos, porém interligados pela velocidade das interações culturais características das sociedades globalizadas do final do século XX. Isso porque entendo o filme como sendo um objeto produzido a partir da cultura visual de seu tempo, o que joga com a necessidade de cotejarmos o que está em « cartaz » fora da tela que, ao mesmo tempo, é devorado por ela e transformado em cena.

A encenação de narrativas teatrais ou performáticas com personagens dissonantes e drag queens, como mencionou Trevisan, já fazia parte da vida urbana de algumas cidades como São Francisco, Nova Iorque, Chicago, Londres, bem como São Paulo, Rio de Janeiro, configurando um nicho próprio de produtos e bens culturais (filmes, livros, peças teatrais), moda e setor de entretenimento, tais como bares, saunas, boates⁴. Se o travestismo já foi considerado caso de polícia, marco histórico novaiorquino _mundializado nas paradas do orgulho gay, os confrontos de Stonewall_ nos anos 80 e 90, a *montagem* para a vida noturna mudou muito no comportamento de jovens e outros boêmios, gerando um impacto nas constituições das fronteiras de gênero e na instituição de um modo específico de « *cuidado de si* », uma estilização da vida cotidiana que visivelmente se liga ao que alguns cientistas sociais e historiadores denominaram de *diluição das fronteiras entre arte e vida*⁵. Em se tratando de filme e de cinema, isso é visível até mesmo pelos vários tipos de suporte que disseminaram as narrativas fílmicas em diferentes telas, sendo hoje possível assistir a um filme de um ipad. Não é mais necessário construir a distância conferida pelo cinema com a grande tela, suas poltronas, o escurinho, enfim, o espetáculo.

O que foi considerado *trágico* nesta diluição de fronteiras é justamente o fato de que tanto a arte perdeu seu espaço e sacralidade, reverenciamento e especificidade

⁴ Parker (2002), Fry (1982); GREEN (1999); Nunan(2003); França (2012).

⁵ Reporto-me aqui sobretudo aos trabalhos de Harvey, 1994; Featherstone, 1995 e Jameson 1993.

(Benjamin, 1987), quanto a vida voltada para a preocupação estética só ganhou em superficialidade. David Harvey é um dos teóricos que destaca a estreita relação entre diminuição da dimensão ética nas relações políticas e sociais e o aumento da estetização (aparência, retórica) da vida pública e privada como um marco da pós-modernidade. Em sintonia com esta importante problemática, prossigo neste debate colocando a seguinte questão: seriam as relações entre ética e estética um paradoxo vitalizado na via da proporção inversa, ou seja, quanto maior a ética menor preocupação estética e vice-versa? Em outras palavras, seria esta a tônica da relação ética-estética nos objetos culturais inseridos na cultura de consumo? Afinando esta questão geral com o recorte específico deste texto, poderíamos indagar: o quanto e o modo no qual o filme *Party Monster* _ a partir de seu conteúdo narrativo e plástico (Wall 2007), ou seja, em sua realidade fílmica constituída de fluxos simbólicos na medida em que faz circular representações e imaginário_ atualiza ou desestabiliza essa aparente aporia entre ética e estética.

Para refletir sobre essa questão, passarei à análise do filme, iniciando pelos seus arredores.

Ferveção, Fantasia, mundo clubber

Ferveção, moda, música eletrônica são dimensões quase sempre atreladas à visibilidade que ganha a cena gay-club na contemporaneidade. Mas antes de se tornar majoritariamente permeada de seres andróginos, bissexuais, gays, trans e afins, talvez seja interessante remontar à emergência do conceito de clube, que, diferente das danceterias e discotecas, possuía um caráter *underground*, marcado pela musicalidade da *house-music*, cujas características (da arquitetura, decoração, drinks e drogas típicas) proporcionavam aos frequentadores *grandes experiências sensoriais*⁶. Pegarei carona no subtítulo dado por Palomino, « *Massivo- como se todo dia fosse carnaval* » e no trecho da música de Chico Buarque, « quem te viu, quem te vê », para

⁶ Essa descrição foi realizada (embora pouco analisada) pela jornalista Érika Palomino em “Babado Forte. Moda, música e noite na virada do século 21. São Paulo: Editora Mandarim. 1999. No livro a autora mostra como a prática do “after-hours” combinava com o uso freqüente de drogas como o *speed* (*anfetamina*) e o *Ecstasy*.

iniciar uma viagem à « lei do desejo⁷ », ao universo hedonista (para alguns críticos do filme « escapista ») dos kids clubs, personagens principais de *Party Monster*⁸.

*“Todo ano eu lhe fazia uma cabrocha de alta classe
De dourado eu lhe vestia pra que o povo admirasse
Eu não sei bem com certeza porque foi que um belo dia
Quem brincava de princesa acostumou na fantasia”*

Chico Buarque comenta na música cenas do samba e do carnaval, o uso de « costumes », a brincadeira e a fantasia invadindo o cotidiano, saindo da esfera do *divertimento controlado* (Featherstone, 1995). Viver todos os dias *montados* como para um baile de carnaval parece a descrição mais próxima do jogo de inversões promovidos pelas *personagens* Michel Alig (Macaulay Culkin), James St. James (Seth Green), Peter Gatien (Dylan McDermott) e Angel (Wilson Cruz). Só que o cenário não é o morro, mas clubes noturnos, por onde circulam DJs, jornalistas, artistas, mauricinhos e patricinhas, bem como dois interioranos estadunidenses, deslumbrados com o mundo hype de Nova Iorque. Antes de entrar em *close* neste universo, gostaria de comentar a resenha que o site do Mix Brasil trouxe, convocando os espectadores do 11º Festival Mix da Diversidade Sexual, de 2003, a assistirem ao lançamento de *Party Monster*.

“Está decidido. O filme que abrirá o Festival Mix Brasil 11 no próximo dia 13 de novembro em São Paulo é Party Monster. A produção americana foca na vida do mega top clubber novaiorquino Michael Alig - vivido por Macaulay Culkyn - e tem participação de Marilyn Manson e Amanda Lepore, entre outros. Noite, moda, fama e drogas fazem parte do "caldeirão" da vida de Michael.”⁹

Destaco a última frase da resenha (por sinal, anônima) justamente por ser o mote que interliga a trama do filme, as vidas que ele busca narrar (extra-campo) e a discussão

⁷ Impossível aqui deixar de fazer referência ao maravilhoso filme de Almodóvar “La ley del deseo” (1987), que, coincidentemente com o filme *Party Monster*, também trata de um assassinato, de drogas e de uma (outra) cena gay, menos glamorosa do que a festa clubber, mas vazada pela noção de romper os limites entre o real e o fantástico, entre o eu e o outro, entre o desejo (visto como um instinto, compulsão e levado às últimas consequências, um egocentrismo) e a cultura (coerção, repressão, disciplina do corpo, sentimentos, condutas).

⁸ *Party Monster* (2003). Direção de Fenton Bayle e Randy Barbato. USA. Baseado no Livro de James St. James “Disco Boodbath”. Os escritores e diretores do filme realizaram em 1998 um documentário com entrevistas e cenas da noite novaiorquina, com os personagens do filme *Party Monster*, vividos pelos próprios na vida real.

⁹ <http://mixbrasil.uol.com.br/festival/acervo.shl>

sobre cultura de consumo e jogo de imagens que pretendo desenvolver neste paper. A primeira e a última cena do filme são conduzidas pela personagem de James, embora aos poucos e na maior parte da narrativa Alig *toma* o centro em torno do qual as outras personagens giram. Alig é apresentado ao espectador e aos acontecimentos que irá viver, nesta sequência : noite, moda, fama, drogas, e, aos poucos, esse conjunto compõe um jogo de sobreposições e cria um círculo vicioso, interrompido de forma trágica com duas mortes por overdose e um assassinato¹⁰. Interessante notar que nesta primeira parte da resenha, não há um destaque sequer às características eróticas (homo), ou à androgenia (ingênua como sugeriu Trevisan), nem sugestão de que o filme aborde ou trate de uma temática gay. Sim, já há pistas, para os « entendidos », pois Amanda Lepore é uma conhecida transexual da noite nova-iorquina e Marilyn Manson um músico nada convencional. Mas para, além disso, quais seriam os outros motivos pelos quais este filme fora escolhido para abrir o festival Mix Brasil ?

Por trás dessa história, quase documental, o filme mostra como se constroem os mitos em torno de personalidades da noite. A montagem, o ferver gay, a música eletrônica, o ecstasy, DJs, a pista de dança como templo jovem. Uma das melhores cenas é a que mostra um amigo que Alig conheceu na noite (James St. James, vivido por Seth Green), ensinando-o como ser um hype. É hilário, um manifesto sobre o carão¹¹

¹⁰ Para facilitar ao leitor que não assistiu ao filme, compilei a sinopse oficial que consta na contra-capa do DVD no Brasil e no site do IMDB para divulgação internacional: « Baseado no livro auto-biográfico Disco Bloodbath, de James St. James, e , no documentário Party Monster, esse longa conta a história de dois amigos: Michael Alig (Macauley Culkin) e James St. James (Seth Green), que se conhece em New York nos meados dos anos 80 e revolucionam a vida noturna da cidade fazendo festas regadas a drogas e sexo e vêem seu sonho psicodélico destruído por um crime. Vindo de uma cidade pequena, Alig se encanta com a megalópole. Porém, sua vida muda comêçetamente quando conhece St. James. Juntos, eles se reinventam e descobrem que é mais fácil se esconder embaixo de uma pesada maquiagem e roupas extravagantes a mostrar os verdadeiros sentimentos. A carreira de Alig como promotor ganha um impulso com a ajuda de Peter Gatien, um rico proprietário de casas noturnas, que acaba se tornando uma figura paterna na vida de Alig. O empresário banca todas as extravagâncias do rapaz e, em troca, sua casa noturna se torna famosa. Conhecendo a fama e o glamour, o promotor perde o contato com a realidade e passa a viver no seu mundo de fantasia, repleto de drogas e sexo. Ele domina a cena. Mas ao conhecer o traficante Angel, o mundo de Alig desmorona, levando a cometer o seu maior erro » O erro que não consta nesta sinopse é justamente o assassinato brutalmente cometido por Alig e um amigo do drog dealer, Angel. Tratarei da cena do assassinato no decorrer deste texto.

¹¹ Com foi publicado no caderno “Cotidiano” da Folha de São Paulo, em 11 de Novembro de 1991, Carão quer dizer: “fazer carão é fazer pose, esnobar. Ter carão significa ser bonito; Ferver: “se acabar na pista”. Uma das primeiras vezes em que este vocabulário, que, segundo Palomino, se disseminou pela mídia clubber, foi publicado. Em 2003, como se pode perceber pela resenha publicada no site do Festival Mix, o vocabulário é utilizado sem necessidade de tradução.

Só então, três novos itens são incluídos: montagem, fervo gay e a referência explícita ao ‘ecstasy’. A cena mencionada, na qual St. James apresenta a Alig as ‘regras’ e princípios necessários para se transformar de um serviçal doméstico da noite em um *promoter* de sucesso, é baseada, sobretudo em uma citação de W. Blake, que ele faz questão de dizer e dar o crédito: “*The road of excess leads to the palace of wisdom. That is all you really need to know*”. No caso, James¹² referia-se ao excesso de gestos, brilhos, roupas inusitadas, que marcariam a performance quando estivesse adentrando os lugares já espetaculares da noite. Não bastaria ser mais um rostinho bonito, mas “entrar” no lugar e ser notado por todos, incluindo, de preferência, a mídia da badalação.

O destaque na construção desta cena é que ela decorre em uma lanchonete e a personagem James, ao dar a “lição” à Alig, envolve os transeuntes e trabalhadores do local, criando desde já a idéia de que não há um “palco” privilegiado, a atuação é algo que continua, uma vez que a reinvenção de si, a personagem criada, sobrepõe-se àquela que até então existia. A diferença é a consciência adquirida de que o desempenho



requer um grau de exagero para receber do outro a inteligibilidade de uma performance. Nos termos de Butler¹³, esta e outras cenas do filme jogam com a desnaturalização do ato performativo e expõem o próprio gênero como *performance*.

¹² Todas as imagens que estão neste texto foram retiradas do site de divulgação IMDB (Internet Movie Data Base).

¹³ A travestilidade joga com a imitação de um gênero (seja com mais afetação ou menos), este ato mimético, por vezes reitera os códigos hegemônicos da economia erótica e ética das relações de gênero, mas cria também a possibilidade de ruptura, ou seja, de subversão destes mesmos parâmetros que visa imitar, ao provocar uma percepção do gênero como construção de si, desnaturalizando-o. Nas palavras de Judith Butler, “(...)atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem **na superfície** do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são **performativos**, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são **fabricações** manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato do corpo gênero ser marcado pelo **performativo** sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. (BUTLER, J. Problemas de gênero. Feminismo e Subversão da Identidade. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira. 2003.)



1Party Monster-

No início, há uma inocência no ar, que vem do jeito extrovertido de brincar com as roupas e a própria noção de diversão ligada às festas-clubes. Os trejeitos efeminados, sobretudo de James, insinuam um jeito gay de ser, mas completamente descompromissado e descontraído. As primeiras tentativas de Alig são frustradas, ele ainda não atrai público suficiente para se delirar com as extravagâncias da drag queen Christina (Marilyn Manson), uma elegância-feia, contrastes de um corpo deformado e de roupas coloridas, dublando músicas numa verdadeira ridicularização irônica da noite fashion.

No decorrer do filme, o deslumbramento inicial cede espaço para cenas mais insalubres e enfumaçadas, do ecstasy e da cocaína, a dupla Alig e James se afundam na noite/dia/noite de alucinação e paralisia provocada pela heroína. Ela se torna o verdadeiro alimento, servida no café da manhã e no jantar. O argumento básico da narrativa conduz à ligação entre o envolvimento e predomínio do uso de drogas nas personagens principais, que se sobressaem à brincadeira inicial da ferveção e montagem e a violência praticada por Alig contra Angel (ironicamente um anjo que lhes oferece o paraíso das drogas). Seu descaso para com o outro e a perda completa da percepção do que está em jogo se devem, nessa construção narrativa, à adicção química que lhe dominou, mais do que ao ato de transformar-se para a noite e fazer de sua vida uma vitrine. Em outras palavras, parece-me que a narrativa fílmica leva o espectador a estabelecer uma conexão entre o excesso estético (jogo de aparências) e a perda de valores éticos (no caso, o cuidado de si e do outro).

Há momentos em que alguns elementos da infância de Alig tais como o abuso sexual cometido por seu professor, a ausência do pai, a própria alucinação e deslumbramento

de sua mãe, que também perde o senso de realidade ao longo do filme, são lembrados e tendem a criar uma proteção para que não haja, no plano da produção de significados, julgamento do seu crime como um ato voluntário. A ênfase nas drogas dominando a vontade-desejo e percepção de Alig e de seus parceiros nesta jornada é outra faceta que cria a simpatia do espectador e a aposta no gesto como sendo “involuntário”. A escolha do ator, Macaulay Culkin, também lida com esta ambigüidade, já que mesmo dispondo de idade suficiente para viver a personagem, mantém um toque frágil, vulnerável que funciona de certa maneira como um alibi, pois, se não justifica a *monstruosidade* do ato, pelo menos lhe retira o peso da responsabilidade. Culkin também é um ator conhecido pelas suas atuações em filmes infantis, ou seja, isso também seria um elemento de aproximação entre personagem/espectador.

No vai e vem da construção narrativa, aparece um pouco da vida amorosa de Alig (James, talvez por ser o ‘narrador oficial’ e por ter escrito o livro no qual o filme se baseia). A maneira como ele estabelece todos os seus laços afetivos e amorosos no decorrer do filme, segue em perfeita harmonia com a idéia de “invenção”, com o levar a sério a lição de Blake (“The imagination is not a State: it is the Human existence itself”¹⁴). Keoki é uma personagem apresentada no filme como sendo um rapaz visivelmente heterossexual e sem nenhuma aventura homoerótica anterior, que Alig encontra na noite e lhe convida para ser “seu namorado”. Na mesma noite ele o leva para casa e deposita nele amor e confiança, como se inventasse o próprio sentimento e criasse do nada a relação amorosa. Assim acontece também com Gitsie, uma garota

¹⁴ Este e outros provérbios de Blake estão inseridos no livro « the marriage of Heaven and Hell », no qual ele faz uma inversão dos provérbios bíblicos, invocando severas críticas à opressão religiosa institucional e criando uma nova visão do próprio inferno, não como um lugar de sofrimento, mas um lugar no qual se desfruta da vida sem repressões, uma vida voltada para os excessos dionisíacos. Em suas palavras : “*The ancient Poets animated all sensible objects with Gods or Geniuses, calling them by the names and adorning them with the properties of woods, rivers, mountains, lakes, cities, nations, and whatever their enlarged & numerous senses could perceive. And particularly they studied the genius of each city & country, placing it under its mental deity; Till a system was formed, which some took advantage of & enslav'd the vulgar by attempting to realize or abstract the mental deities from their objects: thus began Priesthood; Choosing forms of worship from poetic tales. And at length they pronounc'd that the Gods had order'd such things. Thus men forgot that All deities reside in the human breast.*” Fui buscar Blake, justamente porque muitos atribuem uma completa ausência de “filosofia” de vida na constituição da estilizada vida dos kids clubs e parece-me que, pelo menos alguns deles, tinham erudição suficiente para dialogarem com esta “tradição” que argumenta em prol do hedonismo como estilo de vida e não como futilidade simplesmente.

loira, deslumbrada com a vida, convidada para ser sua namorada e passa a viver com ele, até a sua prisão. Seu fim é trágico, pois depois da prisão de Alig, sente-se deslocada e sozinha, morre de overdose.

Não sei se é possível concluir apenas pelo argumento do filme que os vínculos amorosos e fraternos que ele criou ali foram superficiais só porque brotaram de uma “invenção” e não de uma convivência ou uma maneira “romântica” como estamos acostumados a ver. Pelo contrário, os vínculos parecem afetar seriamente aos envolvidos. Algumas personagens sim giraram em torno dele sem o menor laço, mas com os mais próximos, ele criou vínculos de dependência mútua. Vida e morte, entrega completa. O que torna sua *persona* um tanto mais complexa do que algumas resenhas sobre o filme, que circularam nos Estados Unidos, sugeriam. Numa delas¹⁵, destaca-se a superficialidade e permite aqui um retorno à temática do consumo:

"Party Monster" succeeds at showing us the emptiness of a culture obsessed with the belief that all members are entitled to fifteen minutes of fame. It touches on the murder, but gives us very little insight in how a frail club kid went from party boy to murderer. But then again, what made Michael Alig such an evil individual probably exists long before the start of "Party Monster", making the movie not so much about how the club life corrupted a young man, but how a young man corrupted club life¹⁶."

Não entrarei no mérito de quem corrompeu quem, a vida glamourosa e glitter, a facilidade com a qual ele recriava e reinventava os lugares e pessoas com as quais convivia ou se fora ele _com o seu jeito perverso e maníaco-depressivo, manipulador, como parece ser em algumas cenas do filme, mistura de um ar ingênuo e infantil e ao mesmo tempo decaído e cruel_ que ameaçou o brilho das noites animadas da vida *clubber*. *Party Monster* traz à tona o que muitos analistas viram de mais depreciativo na cultura de consumo contemporânea, o apagamento das fronteiras entre arte e vida que Benjamin (1987) já havia identificado na sociedade moderna do século XIX. O

¹⁵ Muitas das resenhas possuem links divulgados na website <http://www.imdb.com/title/tt0320244/>

¹⁶ Esta resenha foi escrita por “Jake” e consta integral no site: http://www.rottentomatoes.com/m/party_monster/ (pesquisa realizada em Maio de 2011). "Party Monster" é bem sucedido em mostrar-nos o vazio de uma cultura obcecada com a crença de que todos os membros têm direito a quinze minutos de fama. Aborda o assassinato, mas nos dá pouca visão de como um jovem passou de menino que frequenta festas para um assassino. Mas, novamente, o que fez Michael ser transformar em um criminoso provavelmente ocorreu muito antes do início da "Monster Party", fazendo com que o filme não seja tanto sobre como a vida *clubber* corrompe um jovem, mas como um jovem corrompido vira um *clubber*" (tradução informal)

deslumbre com as vitrines e a atitude do Dândi, e, mais tarde o fenômeno de massa que essa prática gerou no mundo industrializado do pós-segunda guerra mundial. Tais eventos provocaram a estetização da vida cotidiana e uma predominância quase mórbida da imagem se impondo à nossa percepção da realidade. Há uma nítida mistura lúdica de códigos, em especial aqueles que embaralham as fronteiras de gênero (expressas nos penteados, uso de maquiagem, estilos de roupa, trejeitos corporais), mas também outros, tais como o popular e o erudito, misturando o clássico, o sublime e o grotesco, criando uma estética que choca e ao mesmo tempo tem um toque familiar (já que nos lembra das roupas íntimas, da roupa circense, provoca o riso, mas também apavora, como nas « montagens » realizadas com as roupas médicas, o sangue explícito, a crítica mordaz ao universo salubre e ao mesmo tempo marcado pelo fúnebre, da vida adulta.

Neste sentido, o filme aborda com primazia o que Featherstone considera básico na cultura de consumo: *novas experiências estéticas, disposições, experiências e ideais veiculados por meio da publicidade, da indústria cinematográfica, das indústrias da moda e de cosméticos, dos jornais, tablóides e revistas de circulação em massa e do esporte em massa.(...).* (1991: 159).

A pergunta que fica ao longo do filme é relativa à transformação desta vida festiva em um pesadelo. Como ocorreu a transformação daqueles seres lindos, exóticos, misteriosos, charmosos, enigmáticos em seres monstruosos, criminosos? Esta mutação de corpos desejados para corpos abjetos, que inclusive despertou a curiosidade da mídia da época _e desperta também a nossa, que consumimos a história narrada através do filme (porque aquele modo de existência ganhou outra forma de expressão, agora cinematográfica)_ parece vir associada a uma patologia social mais geral, a da busca incessante por uma individualidade que estaria associada à expressão e *consciência de si estilizada* (Featherstone). Busca esta que fica presa em si mesma, uma vez que a vertigem provocada pela estetização e estilização ganha contornos viciantes, nunca satisfazendo esta *individualidade*. Por outro lado e contraditoriamente, essa mesma insatisfação desencadeia outras buscas, desta vez, por algo que ofereça um *algo mais*, uma via extra-sensorial, além dos limites que constituiriam este *eu* sedento de *si*, algo que provoque uma mudança nos modos de (auto) percepção, nos modos de consciência, que é a utilização de diferentes drogas e seus coquetéis. Advém daí, portanto, uma

tendência de caracterizar a cultura de consumo como narcísica. Como bem formulou antropólogo americano Christopher Lasch, *o culto da celebridade e sua tentativa de cercá-la de encantamento e excitação (...) tornou cada vez mais difícil aceitar a banalidade da existência cotidiana* (Lasch, 1983:43)

O argumento, bem como a montagem do filme trabalha dentro de uma perspectiva na qual a aproximação com este universo, a princípio lúdico e entorpecente, ganha contornos cada vez mais intensos, cujos vetores de intensidade levam seus usuários a viagens quase sem retorno (o próprio Alig fora internado com overdose), acompanhadas de uma degradação física e moral. Quanto mais droga distribuída nas festas, mais louca, desregrada e fugaz ela se torna, deslocando-se para além dos clubes, ocorrendo em caminhões, lanchonetes, hospitais. Estaríamos lidando com formas



2 James e Alig

de entretenimento? O filme sugere que não.

O uso de drogas não é privilégio das sociedades contemporâneas, nem tão pouco das ocidentais. No entanto, há algo peculiar nos modos de uso que dela fizeram os clubbers e muito delinearam uma cena gay urbana, durante o final dos anos 80 e 90. O antropólogo¹⁷ Nestor Perlonguer, no texto *Droga e êxtase* demarca como objetivo de sua reflexão algo que se aproxima muito desta que venho desenvolvendo a partir de *Party Monster*.

Este texto pretende discutir até que ponto, numa sociedade bastante dessacralizada com a nossa (tendo em conta que as categorias de saída de si que Leiris¹⁸ propõe encontram seu espaço privilegiado de realização em

¹⁷ Além da Antropologia, a psicanálise tem procurado pensar essa relação entre cultura de consumo, narcisismo, adicção. No Brasil, temos os importantes trabalhos de Freire (1984) e Khel (2004).

¹⁸ Segundo Perlonguer, o poeta e antropólogo *Leiris propõe três variantes de ruptura: estar fora de si (corresponde ao transe e êxtase dos místicos); projetar-se num outro mundo (isso é o próprio do xamã); virar outro (através da possessão)*. P. 02

« sociedades menos industrializadas ») o consumo de substâncias denominadas genericamente de drogas (...) não constitui também, em certo modo, uma tentativa (frequentemente, mas não necessariamente, cega, desesperada, malfadada) de deixar de ser aquilo que se é no circuito da vida convencional (Perlonguer, 1991: 02)

O que acontece no caso de Alig e de seus amigos, é que os limites entre vida convencional e a festa foram abolidos, não há a contraposição entre o momento « *alto* » e o sóbrio. Isso fica patente no filme em duas cenas mais enfáticas. A primeira é quando Alig conta ao seu amigo St. James que matou Angel (eles estão na cama, tomando como café da manhã um coquetel de drogas). Alucinação e realidade se misturam e há uma recusa e resignação com o que possa realmente ter acontecido. A outra, é quando James aparece escrevendo o livro no qual narra sua vida com Alig, cena na qual há um imenso rato (visivelmente fictício) observando e nos fazendo rever a cena do homicídio e de todos os seus mórbidos detalhes. Nesta última, somos nós expectadores que nos sentimos desorientados pela forma espetacular e fantástica com a qual somos lançados por um buraco a *espiar* o que ocorre. A complexidade desta cena é que ela joga com sobreposições de contrastes entre realidade-ficção, tais como a droga utilizada pelo autor-narrador para escrever seu livro, o livro como espaço de criação e recriação da cena e o filme, como outro modo narrativo que também joga com as fronteiras do acontecimento e suas diferentes narrativas. Mas se há o uso das drogas como um recriar de si, das (auto) narrativas, porque a monstruosidade preponderou? Por que temos a sensação de que todo aquele paraíso além-sociedade de trabalho, voltado para o prazer e escárnio simplesmente falhou? Perlonguer, num diálogo com Deleuze, sugere algo que me parece ainda muito pertinente para compreender o filme aqui em questão. Ele parte da distinção entre usos individuais e usos coletivos da droga, e mais do que isso, a relação entre droga e a criação de outro plano de expressão, que de certa forma funciona nas sociedades *tradicionais* e seus rituais, mas não funciona na nossa, pois:

O movimento psicodélico tentou criar um rito, uma religião, mas fracassou. Por quê? Diz Octavio Paz (1969 p. 112) grupos semi-religiosos e semi-artísticos esforçam-se por inserir o uso de drogas dentro de um rito. É a única maneira de utilizar seus indubitáveis poderes de alucinação e autoconhecimento. Mas essas tentativas estão destinadas ao fracasso. Os ritos não se inventam: crescem aos poucos com os mitos, as crenças e as religiões. A sociedade moderna esvaziou de todo conteúdo aos mitos tradicionais e não conseguiu criar outros. (op.cit: p.09)

Há ainda uma indagação muito importante colocada neste texto de Perlonguer: *Ora, como essa procura pelos limites do corpo e da alma pode se precipitar num abismo sem fundo, num buraco negro?* Seria esse o buraco que nos faz ver como ratos? Estaria alí a imagem do fundo do poço, a íntima conexão entre prazer-morte ?

Longe das plumas e paetês, a última imagem que temos de Alig no filme é utilizando um uniforme de presídio, toda a sua individualidade transformada na mais aviltante das padronizações. Teria o filme uma perspectiva moralista quanto à cena gay-clubber daqueles *meninos novaiorquinos* ? Convida a uma autocrítica? Joga encenações que poderíamos supor subversivas da normatização de gênero?

O pirulito e o falo

Embora seja central na trama do filme a fuga da realidade, a desumanização e auto-alienação vivida com a verticalização no uso das drogas (Alig fritou o cérebro como disse o resenhista do Mix), a maneira como os *kids clubs* inventaram o acontecimento



performativo de suas vidas/festas constituiu um corte incisivo nas fronteiras representacionais do gênero heteronormativo.

Afinal, o impacto do filme não está apenas nos descompassos e na normalização ao inverso (ou seja,

simplesmente virar um criminoso). Irei listar algumas das possíveis práticas subversivas que envolvem a narrativa: da idade; vestiário e comportamentos que como foi mencionado em uma das resenhas do filme nos EUA, lembra a síndrome de Peter Pan. Alig aparece em pelo menos três cenas chupando pirulito e trajando shorts bem curtos, com a inocência e arrogância típicas de uma criança.

O deslocamento de gênero é visível em várias personagens, mas em especial em Alig, que vai adquirindo posturas cada vez mais efeminadas. Porém, a entrada de Gitsie na história, confunde a coerência entre gênero e desejo. A paixão e centralidade dada à

montação e às drogas diminuem sensivelmente a centralidade de uma performance erotizada de maneira fálica. Nesse sentido, os club kids talvez fossem um dos poucos a destronarem o sexo falocêntrico. Como conjugar a superficialidade em contraste com este caráter subversivo? Eu arriscaria afirmar que o subversivo não implica em ruptura (no caso, com a cultura de consumo e outras manifestações típicas do franco poder do dinheiro e do sucesso), mas porque faz uma paródia (ou pastiche nos termos de Jameson, 1985:19) desse universo, como na música cantada após a ingestão de um coquetel de drogas e inventada na hora, para um show que na verdade representou um grande equívoco, uma má interpretação da própria natureza do que seria o « fazer » dos kids clubs, uma vez que os mesmos não atuavam em palcos convencionais, não possuíam uma habilidade artística qualquer, eles apenas « eram ». Ou seja, não cantavam, atuavam como atores ou outra atividade tipicamente artística, eles transformaram a si mesmos em uma arte a ser vista e consumida (*'We don't do, we just are'* era o refrão deles). De certa maneira, eles ridicularizavam o glamour, levando-o ao exagero e faziam disso o motivo de sua própria fama, ou seja, transformando o absurdo, o abjeto em desejável, exótico, porém, ao mesmo tempo, familiar.

Os deslocamentos não pararam aí. O uso de roupas íntimas (meias coloridas, cuecas e sutiãs) como trajes de « gala », eram combinados com festas em locais inusitados, como um caminhão em movimento, uma lanchonete, além de ser a limelight club uma casa noturna que funcionava dentro de uma igreja, cheia de porões e salas, transformadas em diferentes ambientes e recheadas de drogas e músicas eletrônicas. Mas estas subversões, no plano da narrativa fílmica em questão, modificaram normas de gênero, a experiência amorosa, a relação com a vida (nos planos material e simbólico)? Em termos, podemos arriscar que sim, embora, seja preciso acrescentar que a subversão ali engendrada nem sempre se manteve, ela deslocou, refez, como também reiterou, por isso, não necessariamente criou outra dimensão. O filme termina com o Alig atrás das grades, preso e James sendo entrevistado para comentar o sucesso editorial de seu livro que viraria roteiro de filme. Ou seja, ele havia conseguido uma via de « eternizar » por um tempo um pouco mais longo o vivido naquelas noites alucinadas, utilizando-se de recursos narrativos (livro, cinema) não disponíveis para Alig. A estética reinventando modos éticos de ser?

A história e o Filme: breves conclusões

O quanto as camadas de ficção constituídas através da linguagem cinematográfica em tom biográfico neste filme específico, *Party Monster*, conectam linhas do imaginário contemporâneo e o atualizam (dão forma e expressão) expondo e reavivando realidades sociais complexas extra-fílmicas é, talvez, o maior dos embaraços da condição epistemológica de pensar com e a partir da arte (do filme, para ser mais específica). A ficção, ao invés de opor imaginário à realidade, é justamente uma das condições de sua interpenetração. Por isso, historiadores como Paul Veyne (dentre tantos outros) pensam a forte relação entre ficção e narrativa, pois não há narrativa que também não seja em parte ficção e não há ficção que exista sem historicidade, podendo, portanto, ser pensada como prática cultural e histórica.

Adentrar as histórias fictícias narradas por e através de Alig e James (enquanto personagens) é adentrar também na história das práticas culturais representacionais que dinamicamente circularam em determinado momento histórico. Nos marcos deste artigo, entre final dos anos 1980 e primeira década do segundo milênio. É pontuar, junto com eles essa estrada dos excessos que ganhou visibilidade e ostensividade em alguns nichos urbanos (clubbers gays, mas não somente), adensando e complexificando o modo como problematizamos as interfaces entre ética e estética na constituição da subjetividade contemporânea.

Realizar este exercício expõe, ao mesmo tempo, o filme, quanto os modos de interlocução que podemos constituir a partir dele. A historiografia¹⁹ vem tentando esta aproximação ainda que falte fôlego para um pouco mais de ousadia. As relações entre história e análise fílmica permanecem à margem dos debates sobre cultura visual e história do contemporâneo.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Miguel Vale de. 2004, *Outros Destinos. Ensaios de Antropologia e Cidadania*. Porto: Campo das Letras.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994
- BRENNAN, Tereza. *Para Além do Falo. Uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher*.

¹⁹ Ferro 1992; Capelato et al. 2007; Xavier 1997

- BUTLER, J. and SCOTT, J. *Feminists Theorize the political.* N.Y. 1994. Routledge.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: feminism and subversion of identity.* New York, Routledge, Chapman & Hall, 1990.
- _____. *Bodies That Matter. On the discursive limits of "sex".* New York, Routledge, 1993.
- CERTEAU, Michel de, 1925-1986; *A cultura no plural.* Tradução Eni Abreu Sobranksy ; Campinas, SP: Papyrus, 1995. Coleção travessia do século.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural.* Entre práticas e representações. R.J. Difel, 1990.
- _____. "Diferença entre os sexos e dominação simbólica". In: *Cadernos Pagu.* IFCH-UNICAMP, Campinas, n.4, 1995.
- _____. "O Mundo como Representação" In: *Estudos Avançados*; 11(5), São Paulo, USP, 1991.
- CORNELL & BENHABIB.(org.). *Feminismo como crítica da Modernidade.* R.J. Rosa dos Tempos. 1987.
- COSTA, Jurandir Freire. *A Inocência e o Vício: estudos sobre o homoerotismo.* Rio de Janeiro: Relume-Dumará. 1992.
- DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction.* Indiana University Press: 1987. USA.
- DYER, Richard. *Now you see it, studies on lesbian and gay film.* New York: Routledge, 1990.
- FEATHERSTONE, M. *Cultura de Consumo e pós-modernismo.* São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FERRO, Marc. *Cinema e História.* São Paulo: Paz e Terra, 1992
- FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder.* Rio de Janeiro, Graal, 1978.
- _____. *História da Sexualidade* (vol I, II e III). Rio de Janeiro: Graal, 1984. 5ªed.
- FREIRE-COSTA, J. *Violência e psicanálise.* Rio de Janeiro: Imago, 1984.
- FRANÇA, I. *Consumindo lugares, consumindo nos lugares: homossexualidade, consumo e subjetividades na cidade de São Paulo.* Rio de Janeiro: Eduerj. 2012.
- FRY, P. *Da Hierarquia à Igualdade: A Construção Histórica da Homossexualidade* In: *Para Inglês Ver - Identidade e Política na Cultura Brasileira,* Rio de Janeiro: Zahar.1982.
- GREEN, J. *Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do Século XX.* São Paulo: UNESP, 1999.
- HARVEY. David. *Condição Pós-moderna.* Uma pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural. São Paulo, Edições Loyola, 1994. Trad. De Adail Ubirajara Sobral & Maria Stela Gonçalves.
- HOLLANDA, Heloisa. (Org). *Pós-modernismo e Política.* R.J.: Ed. Rocco, 1991
- HUNT, LYNN.(org.). *A Nova História Cultural.* Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- JAMESON, F. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E.A.(org.) *O Mal Estar no Modernismo.* Teorias e Práticas. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.
- NUMAN, Adriana. *Homossexualidade: do preconceito aos padrões de consumo.* Rio de Janeiro, RJ: Caravansarai, 2003
- PARKER, Richard. *Abaixo do Equador. Culturas do desejo, homossexualidade masculina e comunidade gay no Brasil.* Rio de Janeiro & São Paulo: Record. 2002.
- KHEL, M. R. e BUCCI, E. *Videologias.* São Paulo: Boitempo, 2004.
- LASCH, C. *A cultura do narcisismo.* Rio de Janeiro: Imago, 1983.
- SANTI, P. L. R. *A crítica ao eu na Modernidade.* Em Montaigne e Freud. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

PERLONGUER, Nestor. O Michê é Homossexual? Ou: A Política da Identidade. In: POLAN, Dana. O Pós-modernismo e a Análise Cultural da Atualidade, In: KAPLAN, E.A. (org.) *O Mal Estar no Pós-Modernismo*. Teorias, Práticas. Trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. , 1993.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso. A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro & São Paulo: Record. 2000 (3ª ed. revista e ampliada)