

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
LICENCIATURA EM HISTÓRIA

JOHNNATHAN AMADOR SILVA DA CUNHA

**Movimento *Club Kid*: Performances da juventude nova-iorquina
(1984-1996)**

MONOGRAFIA

GOIÂNIA,
2020

JOHNNATHAN AMADOR SILVA DA CUNHA

**Movimento *Club Kid*: Performances da juventude nova-iorquina
(1984-1996)**

Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia) apresentado à Coordenação de Pesquisa do Curso de Licenciatura em História da Escola de Formação de Professores e Humanidades da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Professor(a) Licenciado(a) em História.

Orientador(a): Prof.(a). Me(a). Ivan Vieira Neto

GOIÂNIA,
2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

C978m Cunha, Jonnathan Amador da
 Movimento *Club Kid* : performances da juventude nova-iorquina (1984-1996) /
Jonnathan Amador Silva da Cunha. – 2020.
 75 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás,
Escola de Formação de Professores e Humanidades, Curso de Licenciatura em História,
Goiânia, 2020.

Orientação: Prof. Me. Ivan Vieira Neto.

1. *Club Kid*. 2. Gênero. 3. Performance. I. Título.



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA
COORDENAÇÃO DE PESQUISA E MONITORIA

Monografia nº 024/2020

Semestre 2020-2

Autor: **Johnnathan Amador Silva da Cunha**

Título: **Movimento *Club Kid*: performances da juventude nova-iorquina (1984-1996)**

TERMO DE APROVAÇÃO DE TRABALHO MONOGRÁFICO

O discente **Johnnathan Amadora Silva da Cunha** apresentou a monografia **Movimento *Club Kid*: performances da juventude nova-iorquina (1984-1996)** às 09h00 do dia 11 de Dezembro de 2020, durante a **XII Semana Científica de História** e no âmbito do **I Colóquio de História e Arqueologia**, que se realizou entre os dias 07 e 12 de Dezembro. A banca de defesa foi presidida pelo Prof. Me. Ivan Vieira Neto (orientador) e integrada pelos avaliadores Prof. Dr. Eduardo José Reinato e Prof. Me. “Princesa” Ricardo Martins Marinelli (UNESPAR).

Após a apresentação, o discente foi arguido pelos docentes nomeados acima e seu trabalho monográfico de conclusão de curso, requisito parcial para a obtenção do título de Professor Licenciado em História, considerado **aprovado** com conceito **A**.

Goiânia, 11 de Dezembro de 2020.

Prof. Dra. Maria Cristina Nunes Ferreira Neto

Coordenação de Pesquisa e Monitoria do Curso de História

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos ao Prof. Me. Ivan Vieira, que não apenas me ajudou durante a produção dessa monografia, como também vem me ajudando ao longo desses quatro anos e meio de graduação, sendo por mais de uma vez o único a presenciar minhas lágrimas e minhas inseguranças em relação aos estudos e a vida, por enxergar em mim uma força e uma capacidade de fazer que eu não conseguia nem ao menos vislumbrar.

Agradeço ao Prof. Dr. Eduardo Renato, por ter me orientado e me proporcionado a experiência da pesquisa na iniciação científica. Confesso que por vezes fugi de sua presença e orientação na primeira iniciação, por motivos que nem ao menos sei, mas sua presença cativante e sua visão brilhante em relação à beleza de se pesquisar o diferente foram maiores e me cativaram também.

Agradeço aos meus amigos, que são a família que a vida me deu, e que compartilham laços maiores que os sanguíneos. Meus mais sinceros agradecimentos ao Matheus de Paula Campos, que possibilitou a produção desta monografia me disponibilizando os meios de trabalho para sua escrita. Que, desde o início da graduação, tem sido um grande tutor para mim, me ensinando e ajudando com as mais variadas questões, que me fortaleceu com palavras duras quando necessário e palavras amáveis quando me senti desmotivado. À Ana Clara Ferreira Braz, por ser meu porto seguro e minha válvula de escape dos problemas que se levantaram durante a graduação, por ser pra mim uma figura de identificação, devido à sua força, persistência e seu olhar para com o mundo. À Ester Vinhandelli Fernandes, que sempre me levantou mesmo quando ela própria estava triste. Que se preocupava com os outros mesmo estando doente, e que compartilhava comigo os medos de produzir dentro da universidade. Ao Sérgio Murilo Pereira de Andrade Barbosa, que aprendi amar e respeitar, com seu jeitinho totalmente metódico e suas muitas incertezas, mesmo sendo o mais aplicado entre nós. Ao Maik Hilário Romualdo Faleiro, que de forma quieta e reflexiva consegue cativar a pessoas. Sua inconformidade com as estruturas me inspira.

À minha amiga Hyohanna Vitor Lopes, que acompanha meus passos há muitos anos e presenciou meu crescimento. Por compartilhar minhas maiores dores e me acolher com seu abraço quente sem questionar meus motivos, por me dar força todos

os dias e enxergar em mim um homem que é capaz de realizar tudo. Por cuidar de mim e se preocupar com todos os detalhes da minha vida. Agradeço por cobrar, brigar e quando nenhuma dessas alternativas surtia efeito, por esbravejar comigo. Por acompanhar minhas frustrações, alegrias e desesperos em cada palavra produzida durante essa monografia. Por fim, por ser quem é, e por me aceitar como sou.

Ao Gustavo Rodrigues de Araújo, que estive comigo nessa jornada, me viu cair e levantar mais vezes que qualquer outra pessoa. Que me ensinou a ser gentil e me fez abaixar os muros que construí para afastar quem tentava se aproximar. Que me fez aceitar quem eu sou e enxergar a beleza que existe em mim. E sobretudo, que me mostrou o que era amor sem esperar nada em troca.

Meus agradecimentos aos meus mais recentes amigos, aqueles que em pouco tempo se mostraram importantes para mim. Ao Rinaldo Rodrigues dos Passos Junior, que me ajudou e incentivou na produção desta monografia, que me ensinou que vida não se resume à academia, e que está tudo bem não ser o melhor em relação aos demais se eu estiver fazendo o melhor ao meu alcance. Ao João Victor Araújo Costa, com sua mente fértil, que por muitas vezes me tirou do stress do dia a dia e me fez relaxar e pensar em outras coisas, e que me ajuda e me apoia das mais variadas formas.

Por fim, mas não menos importante, à Adinelia Rodrigues de Araújo Veríssimo, por ser a mãe que o mundo me trouxe, por me amparar e me socorrer sempre que preciso, por ter estendido sua mão e fortalecido meus passos durante essa jornada.

*No matter how your story ends
Go make them know your name*
Jaida Essence Hall.

RESUMO

Nesta monografia, nos aventuramos a analisar o movimento *Club Kid*, liderado por Michael Alig e James St. James. O movimento agitou as noites da cidade de Nova York nas décadas de 1980 e 1990. Com vestimentas extravagantes e festas controversas, os *clubbers* conseguiram trilhar o caminho da fama. Nossa Intenção é escrutinizar o *background* em que o movimento *Club Kid* estava inserido como forma de entender o movimento. Propomos analisar o grupo enquanto vetor de desconstrução de gênero direcionado ao conceito socialmente construído de gênero por intermédio da performance. Da leitura do material disponível, tentamos elucidar os conceitos fundamentais que ajudam a compreender o grupo em questão. Os elementos criados pelos *clubbers* proporcionaram a eles um senso de pertencimento e distinção, ao mesmo tempo externalizaram suas crenças pessoais. Sua apresentação autoconstruída fazia o espectador/a audiência questionarem suas próprias concepções de masculino e feminino e levava a uma manifestação artística única na qual o objeto de arte é o indivíduo e o indivíduo é arte.

Palavras-chave: *Club Kid*, gênero, performance.

ABSTRACT

In this monograph we have ventured to analyze the Club Kid movement, led by Michael Alig and James St. James. This movement has stirred up the nights in New York City in the decades of 1980 and 1990. With extravagant clothing and controversial parties, they have managed this way out of anonymity. It is our intention to scrutinize the background in which the Club Kid movement was enrolled as a way to understand it. our propositions is to analyze the group as gender deconstruction vector aimed at a socially constructed gender by means of performance. From the heading of the material available, we have tried to elucidate the fundamental concepts to comprehend the group in question. The elements created by the clubbers proportionated them a sense of belonging and distinction, at the same time externalizing their personal believes. Their self-made presentation makes the viewer/audience question their own concepts of masculine and feminine and leads to a unique kind of artistic manifestation in which the object of art is the individual and the individual is art.

Palavras-chave: Club Kid movement, gender, performance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
PRIMEIRO CAPÍTULO.....	15
2.1 O cenário nova-iorquino da década de 1980 e 1990	15
2.2 Gentrificação	17
2.3 Criminalidade	21
2.4 AIDS/HIV.....	26
2.5 Influência do <i>Studio 54</i>	30
2.6 Oposição ao Grunge.....	32
SEGUNDO CAPÍTULO.....	34
3.1 Identidade, gênero e performance.....	34
3.2 Vestuário como elemento de identidade.....	36
3.3 Gênero.....	40
3.4 Teoria <i>queer</i>	43
3.5 Performance de gênero	46
3.6 Performances Culturais.....	49
3.7 Performance art.....	51
CONCLUSÃO.....	58
REFERÊNCIAS.....	63

INTRODUÇÃO

Os *club kids* surgiram tendo como um de seus líderes o estudante Michael Alig, nascido em *Soth beath*, Indiana, que se mudou para a cidade de Nova York com o desejo de estudar moda, mas, acabou criando pequenos eventos em clubes da cidade. Alig é filho de Elke Blair imigrante alemã que se mudou para os Estados Unidos após se casar com John Alig, um programador de computadores que ela conheceu enquanto ele servia ao exército, durante a Segunda Grande Guerra, John Alig e Elke Blair se divorciaram quando Michael tinha quatro anos de idade. Durante sua adolescência Alig trabalhou em uma loja de roupas masculinas após a escola, período em que sofreu devido sua sexualidade. Em uma entrevista de 1997 para o *Daily News* sua mãe relata: “Algumas várias vezes Michael voltou pra casa com olho roxo, nariz sangrando, a camiseta rasgada”. Em 1984, Alig concluiu os estudos ficando entre os 3% melhores da turma o que lhe garantiu uma bolsa de estudos na *Fordham University*. Devido ao ensino conservador da instituição, Alig não conseguiu se adaptar e passou por um período difícil que o levou a uma tentativa de suicídio com antidepressivos prescritos por seu médico de Indiana.

Mas a universidade também abriu portas para que Alig se voltasse à vida noturna. O primeiro contato foi a partir de um amigo que o convidou para uma festa na *Nigth club Area*, conhecido pela sua excentricidade e pelas mudanças periódicas: a cada seis semanas todo o interior era destruído e redesenhado conforme um tema específico. Sobre isso Michael relatou ao *Huffington Post*: “Eu era recém chegado de Indiana e Nova York parecia um mundo mágico; o ar parecia elétrico. Eu podia sentir que tudo no mundo estava vindo deste lugar. Eu precisava fazer parte dele”.

Após esse contato Michael passa a trabalhar como ajudante de garçom no clube *danceteria* que também empregou Madonna como garçonete. Em 1985 Alig transfere-se para o *Fashion Institute of Technology*, mas também abandonou os estudos um ano depois e passou a se dedicar exclusivamente aos clubes. Suas festas se estenderam para as *Nigth Clubs Area*, *Limeligh*¹, *The Palladium*, *Red Zone*, *The Palace*, e o *Word*. Para atrair cada vez mais pessoas para esses lugares eram criadas

¹ Foi inaugurado em novembro de 1983. O local é uma antiga Igreja Episcopal da Sagrada Comunhão. A igreja foi um edifício de arenito gótico *revival* construído em 1844-1845 e projetado pelo arquiteto Richard Upjohn.

festas proibidas onde Alig e seus amigos, devidamente montados, invadiam lugares cotidianos como *Mc Donalds*, *Burguer King*, *Dunkin Donuts*, plataformas de metrô e caixas eletrônicos portando um equipamento de som, tocando música e dançando até a chegada da polícia. Para que a festa não acabasse com a chegada da polícia Michael sempre se certificava de estar próximo a um clube para que a festa não fosse interrompida.

O termo '*Club Kid*' foi cunhado pela primeira vez por Michael Musto em um artigo de 1988, publicado no *Village Voice*, onde ele chamou de o "Culto da moda maluca e petulância". Com o passar do tempo os *clubbers* passaram a ser conhecidos e pagos para aparecerem e se apresentarem nos clubes da cidade o que lhes permitiu aparições em programas do horário nobre. Em seu auge, Alig foi responsável pelo império dos clubes que Peter Gatien² gabava poder empregar cerca de 900 pessoas, direta e indiretamente³.

Os *clubbers* eram em sua maioria *drag queens*, góticos, andrógenos e amantes de música eletrônica. A estética *clubber* também passou entre subculturas das décadas de 1980 e 1990 como, por exemplo, o *cybergoth*⁴ e o *cyberpunk*⁵. Quanto mais glitter, cores, maquiagens, piercings e estampas, mais estiloso era o *clubber*. Que tinha liberdade para ser ao mesmo tempo bizarro e irreverente. As roupas eram feitas por eles e deviam ser as mais diferentes e escandalosas possíveis. Os *clubbers* tinham aversão às roupas de grife e à moda instaurada na época, tratando-a como brega. Era comum maquiagens carregadas, *facekini*⁶, objetos neon, roupas metalizadas, miçangas, vinil, látex e saltos plataformas. Foram inspirados pela moda *Kawaii*⁷, animes e desenhos infantis, mas ao mesmo tempo criavam suas próprias inspirações. Uma moda essencialmente vinda de dentro. Os membros acreditavam na desconstrução da beleza: quanto mais chamativo e incomum o look, mais bonito ele seria, Nas luzes das festas o diferente era celebrado, principalmente na

² Peter Gartier proprietário da *Limelight*.

³ Michael Alig: 'We didn't even realise he was dead'. The Guardian, 2014.

⁴ Cybergoth, é uma subcultura com elementos derivados do cyberpunk, gótico, raver e rivethead. Ao contrário dos góticos tradicionais, os cybergoths são centrados na música eletrônica, com mais frequência do que no rock.

⁵ Cyberpunk também é uma subcultura que é focada na Cybercultura e se destaca pela preferência por música psicodélica e de gêneros de fusão entre punk rock e música eletrônica e por adereços de moda futuristas.

⁶ É uma máscara que cobre praticamente todo o rosto, deixando apenas olhos, nariz e boca à mostra.

⁷ Termo originária do Japão seu significado é algo que é amável, fofo e bonito.

desconstrução dos padrões impostos pela indústria, essas características definiam a identidade do grupo.

O movimento *Club Kid*, foi encabeçado por Michael Alig e o estudante James St. James, que havia se mudado da Florida em 1984 para Nova York, foi idealizado a partir da obra de Andy Warhol⁸, a admiração pelo nome da *Pop Art* era expressada por James em peças de roupa que produzia à mão. James St. James estudou performances pela Universidade de Nova York em 1984, e posteriormente passou a ser anfitrião em boates noturnas da cidade.

O movimento perdeu força em 1996, quando Michael Alig e Robert "Freeze" Riggs, em março do mesmo ano, assassinaram Andre 'Angel' Melendez, amigo, traficante e integrante do movimento. O motivo seria uma dívida de drogas entre eles. Michael e Robert mataram e esquartejaram Andre Melendez e jogaram os pedaços de seu corpo no rio Hudson. Michael e Robert foram presos nove meses após o assassinato. Michael conseguiu condicional em 2014. Robert conseguiu condicional em 2010, mas foi preso novamente por posse de drogas. Com as prisões o grupo perdeu força, associada a uma iniciativa antidrogas do governo de Nova York, iniciada em 1994, a ação executada durante o mandato do prefeito Rudolph Giuliani acabou fechando várias *nigth clubs* na cidade.

O *Club Kid* agitou as noites da cidade por causa de sua identidade excêntrica, por ser algo completamente inovador e oposto ao que estava no auge no mesmo período, notadamente o Grunge e o Minimalismo, com um estilo único e extravagante os *clubbers* ditaram tendências de comportamento e moda e trouxeram para os meios midiáticos o debate sobre gênero. João Silvério Trevisan⁹ explica que os personagens dissonantes¹⁰ e *drag queens*¹¹ já eram vistos nos grandes centros urbanos, como São Francisco, Nova York, Chicago, Londres, São Paulo e Rio de Janeiro, com encenações de narrativas teatrais ou performáticas.

⁸ WARHOL. *Popism: the warhol sixties*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

⁹ Cf. TREVISAN. *Devassos no Paraíso*. A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Record, 2000.

¹⁰ Que misturam imagens do que identificamos como sendo feminino e masculino quebrando com a normatividade estabelecida.

¹¹ São pessoas que se montam com objetos que identificamos como sendo do gênero feminino, a fim de realizar performances artísticas.

Esse travestismo¹² gera um impacto nas constituições e fronteiras de gênero e na estilização da vida, o que alguns sociólogos¹³, antropólogos¹⁴, historiadores¹⁵, psicólogos¹⁶ chamam de diluição das fronteiras entre arte e vida. Existem muitos de códigos expressados nas roupas que confundem a fronteira de gênero, causando estranhamento e choque, mas ao mesmo tempo familiaridade. A maneira como os *clubbers* fizeram o evento performativo das festas contestava o gênero heteronormativo existente, e forma singular eles destroem o estilo falocêntrico¹⁷.

Eles achincalharam o glamour, tornando-o exagerado, transformando o absurdo que criavam, em algo desejável e exótico, usavam roupas íntimas como se fossem trajes de luxo, e realizavam festas em lugares inusitados que não possuíam hora pra acabar, grande parte de suas festas era realizada na *Limelight Club*, uma igreja cheia de salas e porões com muita música eletrônica e drogas.

O movimento contou com a presença de famosos como Björk e Nina Hagen, ao chamar a atenção da mídia, o grupo passou a participar de programas de auditório e entrevistas para canais de televisão. O grupo contou com nomes que se tornaram muito importantes mais tarde para a cultura *queer*, como por exemplo, Amanda Lepore, modelo, cantora e mulher transexual, Lady Bunny; comediantes e *drag queen*, e Rupaul, atualmente o maior nome da cena *queer* LGBTQIA+ (especialmente a cena *drag*) no mundo, Rupaul, é modelo, cantora, atriz, e apresentadora do reality *Rupaul's Drag Race* que está na sua décima segunda temporada e é responsável por trazer as drags americanas ao holofote midiático.

A partir do livro de Andy Warhol os *clubbers* criaram um tipo de comportamento, indo além dos estereótipos femininos das *drag queens* e adicionando elementos do

¹² *Transvestismo ou travestismo*: é o ato de vestir-se com as roupas e acessórios de um membro do sexo oposto. O travestismo não pode ser explicado com uma simples definição. Na verdade, existem várias maneiras de entendê-lo.

¹³ PARKER. *Abaixo do Equador*. Culturas do desejo, homossexualidade masculina e comunidade gay no Brasil. Rio de Janeiro & São Paulo: Record, 2002.

¹⁴ FRY. *Da Hierarquia a Igualdade: A Construção Histórica da Homossexualidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

¹⁵ GREEN. *Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do Século XX*. São Paulo: UNESP, 1999.

FRANÇA. *Consumindo lugares, consumindo nos lugares: homossexualidade, consumo e subjetividades na cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

¹⁶ NUMAN. *Homossexualidade: do preconceito aos padrões de consumo*. Rio de Janeiro: Caravansarai, 2003.

¹⁷ SAMPAIO. *Do universal ao particular: uma discussão sobre masculino na psicanálise*. Rio de Janeiro: Puc Rio, 2010.

*gender fluid*¹⁸. Um dos elementos é a maquiagem, que foi ressignificada e deixou de transparecer apenas uma aparência feminina e passou a ser uma manifestação artística onde a tela é o indivíduo. As roupas eram customizadas e produzidas a mão pelos próprios integrantes do movimento e representavam uma forma de evasão, possibilitando ao indivíduo assumir vários tipos de personalidades. As roupas proporcionam um sentimento de pertencimento e distinção aos integrantes do grupos sociais definidos¹⁹. É pela necessidade de entender esse movimento como uma manifestação artística e de identidade que o tema em tela foi escolhido.

¹⁸ Expressão inglesa, utilizada para descrever elementos cujo gênero não está fixado, se apresenta de forma fluída.

¹⁹ SIMMEL. O indivíduo e a liberdade. SOUZA. e ÖELZE. Simmel e a Modernidade. Brasília: Unb. 1998. p.109-117.

PRIMEIRO CAPÍTULO

1.1 O cenário nova-iorquino da década de 1980 e 1990

Para que possamos analisar o movimento conhecido como *Club Kid* precisamos dar um passo atrás para observarmos o local onde se originaram. É de suma importância entender como se estruturava a sociedade ao seu redor e como suas características influenciaram e contribuíram para o surgimento dos *clubbers*.

No fim da Segunda Grande Guerra em 1945, os Estados Unidos saíram como os grandes vencedores, tendo em seu território poucas baixas e mínimas destruições, com uma perda de vidas considerada baixa. A participação na grande guerra proporcionou crescimento econômico ao país, entre 1939 e 1945.

Os parâmetros sobre os quais sua hegemonia, seu poder e sua riqueza se erigiam haviam ruído. Todavia, os Estados Unidos ainda não se apresentavam fortes o suficiente, reunindo aquelas condições necessárias para estabelecerem os parâmetros da nova ordem. Essa situação se modificaria apenas com a Segunda Guerra Mundial²⁰.

Os Estados Unidos amplificaram seu desenvolvimento a partir da produção interna, com o incremento agrícola e industrial e diminuição do desemprego. As importações cresceram por volta de 75% e as exportações 340%.

Graças à Segunda Grande Guerra os anos posteriores foram anos estáveis para a classe média branca, com crescimento do consumo, dos subúrbios e da economia em geral. Porém, essa prosperidade não contemplava todas as pessoas. Muitos americanos continuaram a viver na pobreza ao longo da era Eisenhower²¹.

Nos Estados Unidos, até o final dos anos 1950, e na Europa um pouco mais tarde, ocorre um processo de suburbanização no qual algumas atividades econômicas, principalmente as ligadas à atividade industrial manufatureira e a população de classe média, começaram a afastar-se das localizações mais caras das áreas centrais aproveitando as vantagens de menores custos e maiores áreas do subúrbio:

²⁰ GARRIDO. As transformações das ordens mundiais no moderno sistema-mundo e as mudanças na estratégia global dos Estados Unidos na pós-guerra fria: a doutrina Bush. Campinas: Unicamp, 2009. p.34.

²¹ Dwight David "Ike" Eisenhower foi o 34º Presidente dos Estados Unidos de 1953 até 1961.

O processo de suburbanização (urban sprawl), nas cidades norte-americanas (Gottdiener, 2010), associa-se, em linhas gerais, a três fatores que se correlacionam à reestruturação econômica após a Segunda Guerra Mundial e aos investimentos do Estado e do setor privado, delineados a seguir. 1) A produção de novas formas de habitação para além da cidade central. 2) A obtenção de vantagens para o setor industrial com instalação facilitada de novas plantas nas proximidades de regiões metropolitanas. O processo de expansão e dispersão tanto de indústrias quanto de habitação não apenas ocorreu no tecido urbano próximo à cidade-polo, mas também nas áreas rurais norte-americanas decorrentes da transformação no uso destas terras rurais para urbanas. 3) O amplo processo de criação de autovias, a expansão do transporte individual e a dispersão de redes de serviços²².

A população dos subúrbios cresceu muito durante os anos após a Segunda Grande Guerra, tanto que durante a década de 1960 elas compunham cerca de um terço da população americana²³. O crescimento dos subúrbios não foi somente o resultado da prosperidade pós-guerra, mas também se deu devido às inovações do mercado de imóveis. Os subúrbios possibilitavam casas maiores para as famílias, segurança e privacidade. A maioria dos subúrbios era restrito aos brancos. Enquanto poucos afro-americanos podiam arcar com os custos de vida em um subúrbio. Os poucos afro-americanos que se aventuraram aos subúrbios eram atacados psicologicamente e, por vezes, fisicamente. Aqui vale ressaltar que esse linchamento não ocorria apenas em casos de afro-americanos em regiões de subúrbio²⁴. Após a Segunda Grande Guerra, atos como Isolamento, linchamento, violência policial e discriminação no emprego, educação e serviços públicos ainda eram frequentes. Estas motivaram manifestações e reivindicações de direitos da população negra em vários pontos do país expondo a disparidade e a violência que eram submetidos. Concomitante à luta pelos direitos civis da população negra muitas outras eclodiam, como a luta feminista e as lutas da comunidade LGBT.

No final dos anos de 1960, em todos os estados dos EUA, exceto Illinois, os relacionamentos considerados homossexuais eram ilegais, e a demissão e expulsão devido à condição sexual eram práticas legais. A medicina tinha a homossexualidade

²² FRANÇA e FURTADO. Experiências de governança metropolitana internacional: os casos dos Estados Unidos e do Canadá. Brasília: 2013. p.12.

²³ BRITO e SOUZA. Expansão urbana nas grandes metrópoles o significado das migrações intrametropolitanas e da mobilidade pendular na reprodução da pobreza. São Paulo: São Paulo Perspec, 2005.

²⁴ BERMÚDEZ. A história brutal e quase esquecida da era de linchamentos de negros nos EUA. BCC NEWS BRASIL, 29/04/2018.

como doença, havia tratamento psiquiátrico intensivo com choques elétricos, castração e lobotomia²⁵. Nesse período, a população da cidade de Nova York também cresceu e muitos LGBT's se mudaram para a cidade em busca de oportunidades²⁶. Apesar de toda a discriminação muitos conseguiam se reunir em bares e clubes gays. Esses locais, principalmente em Greenwich Village, eram atacados pela polícia frequentemente. Um dos bares, o *Stonewall Hotel*, foi atacado em junho de 1969, desencadeando uma série de manifestações. Cerca de treze pessoas foram presas, tornando este acontecimento o ponto de partida das lutas do Movimento LGBT nos Estados Unidos.

Apesar das lutas por melhores condições esses grupos ainda constituíam grande parcela das minorias²⁷ presentes no país. Assim, esses indivíduos de menor poder aquisitivo e etnias minorizadas se concentraram nas áreas abandonadas centrais, com maior degradação imobiliária, e esvaziamento de atividades de lazer e segurança, com o conseqüente aumento nos índices de criminalidade e de tráfico de entorpecentes.

1.2 Gentrificação

Esse processo de esvaziamento das regiões centrais e ocupação das áreas de subúrbio citada anteriormente é conhecido como gentrificação²⁸. Além de se tratar de um conceito, gentrificação expressa um processo social, econômico e espacial que estuda a saída de moradores, ou ainda, da reforma de espaços físicos nas cidades ocasionadas pela força do capital. Conforme a teoria marxista, o capitalismo se fundamenta na busca incessante de mais-valia, essa em tempos, precisa de expandir a cada vez que é gerada, necessitando assim de esferas rentáveis para absorver seu excedente de capital, e o lugar mais apto a receber os excedentes de capital e rentabiliza-lo é o espaço urbano. “De fato, o espaço urbano é capitalizado como

²⁵ BAUSUM. *Stonewall: Breaking Out in the Fight for Gay Rights*. New York: Penguin Group, 2015. p. 14.

²⁶ NELSON. *A Movement on the Verge: The Spark of Stonewall*. MAD-RUSH Undergraduate Research Conference, 2015. p.5

²⁷ Falamos aqui em minoria como sendo um grupo que é marginalizado, perseguido ou banido.

²⁸ Termo usado a primeira vez na em 1964 na obra *London: Aspects of Change* de Ruth Glass.

espaço de produção – enquanto, em outras épocas, a organização do mercado de trocas, motivações religiosas ou de defesa justificavam o fortalecimento da cidade”²⁹.

As atividades de reestruturação do espaço urbano relacionadas com a mudança das necessidades dos residentes ou com a reconstrução dos territórios urbanos são essenciais para absorver o excedente de capital e evitar as crises provocadas pela acumulação excessiva. No entanto, essa transformação não surge sem trauma social³⁰, desapropriando os indivíduos minorizados das regiões de especulação e interesse econômico. Após a gentrificação, os prédios antigos geralmente são demolidos e seus moradores de baixa renda são removidos. Este fenômeno está associado ao discurso da limpeza, segurança e melhoria da área e do seu entorno, que parecem ser totalmente benéficos no discurso, ocultando suas práticas de segregação e privatização dos mais pobres de direitos.

Friedrich Engels, em *Sobre a questão da moradia*, explica que pessoas pobres vivendo em terras caras, ou seja, de interesse financeiro, não permanecem ali por muito tempo, pois de alguma forma serão desapropriadas³¹.

A melhoria das cidades, acompanhando o crescimento da riqueza, através da demolição de quarteirões mal construídos, a construção de palácios para bancos, grandes depósitos, etc., o alargamento de ruas para o tráfego comercial, para luxuosas carruagens e para a introdução dos bondes, etc., erradicam os pobres para lugares escondidos ainda piores e mais densamente ocupados³².

Nova York, como qualquer outra cidade, passou por esse processo. A cidade é uma metrópole que precisou criar meios de desenfadamento para compensar a falta de paisagens naturais. Nos anos 1980, a cidade se empenhou na construção de instrumentos urbanos públicos e de valorização da cidade, com o aumento dos preços imobiliários e crescimento do turismo. Na década de 1970, Nova York se rendeu à suburbanização, com a saída da maioria da população branca para longe do centro, e do mito da violência negra e de sua pobreza, especialmente evidenciada após a recessão produzida pela Crise do Petróleo ao longo dos governos de Richard Nixon e Gerald Ford. Na primeira metade da década de 1970, Nova York sofreu uma baixa de cerca de 500 mil empregos formais³³, com uma grande evasão de investidores nunca

²⁹ SOMEKH. e GASPAR. Capital excedente e urbanização. O papel dos grandes projetos urbanos. Estudos urbanos e regionais. São Paulo: 2012. p. 138.

³⁰ FARIAS. Memória, trauma social e elaboração. Rio de Janeiro: Diálogos, 2012.

³¹ Cf. ENGELS. Sobre a questão da moradia. Boitempo. 2015.

³² MARX. Capital. Nova York: International Publishers. 1967. p. 657.

³³ GRIZA. As lições da Nova York da década de 1970. Instituto Millenium, 2016.

antes vista na cidade. Entre 1973 e 1974, a cidade de Nova York quase declarou falência e mais de 20% dos funcionários públicos e de segurança foram demitidos³⁴.

Em *South Bronx*, proprietários de terras queimaram propriedades depreciadas para obter seguro, enquanto o restante dos prédios era transformados em pequenas habitações, os proprietários ajustavam seus prédios para aumentar a capacidade de ocupação permitindo que mais famílias se concentrassem na mesma área em unidades menores, gerando mais rentabilidade por metro quadrado. O objetivo é aumentar o retorno financeiro com o aumento do número de ocupantes. Mas, por esta razão, os proprietários reduziam seus investimentos em melhorias e manutenção devido às baixas expectativas de qualidade da propriedade e baixa capacidade de pagamento entre os novos residentes³⁵. Enquanto isso, o Brooklyn era tomado por gangues e pontos de prostituição e venda de drogas surgiam em Manhattan³⁶.

Em cinco anos o débito da cidade era de US\$6 bilhões³⁷. Gerald Ford, presidente dos Estados Unidos no período, negou apoio à cidade expressando resistência em ajudá-la. A situação na cidade não podia ser rapidamente solucionada, sendo agravada pelo blecaute de 1977. Este evento durou cerca de 25 horas e deixou um rastro de destruição pela cidade, fato esse que fortaleceu o êxodo da população branca para os subúrbios, ficando na região central a população menos favorecida.

Para tentar reverter a situação, a Fundação Ford, associada a 25 grandes empresas americanas, criou a *Local Initiatives Support Corporation*³⁸, doando mais de US\$60 milhões para investimento nas comunidades no South Bronx. Empresários se reuniram para injetar dinheiro nas escolas públicas e os Rockefeller criaram fundos locais, levantando dinheiro para bairros fragilizados, como o Harlem. Os novos projetos instalados na cidade, aliados ao governo e fortalecidos pelo mercado imobiliário, não só fizeram de Nova York um lugar mais prazeroso ambientalmente e com maior qualidades em seus espaços públicos, mas também a tornaram inatingível para as pessoas que não podiam arcar com os altos aluguéis que acompanharam a transformação.

³⁴ Ibidem.

³⁵ FURTADO. Intervenção do Estado e (re)estruturação urbana. Um estudo sobre gentrificação. São Paulo: Cad. Metrop, 2014.

³⁶ DIETZSCH, Capital social e gentrificação. Arq.Futuro, 2016.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

As manifestações culturais e artísticas produzidas pelas minorias que ocupavam os espaços de lazer passou a ser incorporada pelas culturas dominantes. Miwon Kwon destaca que essa arte acabou acentuando relações de poder e re-marginalizando indivíduos já marginalizados³⁹. Outra movimentação comum foi a apropriação do trabalho dos artistas marginalizados com o intuito de “revitalizar” espaços degradados ou de baixo valor no mercado imobiliário, favorecendo muito mais a especulação do que os grupos vulneráveis. A ideia de capital simbólico trabalhado por Bourdieu pode vir a calhar para entendermos como as produções dos artistas se tornou um tipo de trabalho gratuito que ajudou a especulação, ao invés de criar uma comunidade alternativa e inclusiva⁴⁰.

Mesmo com a já citada crise de 1970, a classe artística atrelada aos imóveis era uma das melhores saídas para tentar enfrentar a inflação, para Matteo Pasquinelli⁴¹, o Lower East Side em Nova York foi o primeiro exemplo. O autor apresenta dados sobre a gentrificação de Nova York levantados por Neil Smith. Na década de 1980 os locatários que não conseguiam alugar suas residências e comércios alugavam-nas para artistas, concedendo cinco anos de aluguel abaixo do estipulado. No fim dos cinco anos e com a gentrificação andando a passos largos sem nenhum controle por parte do governo Smith⁴² informa que os locatários regulavam os preços dos imóveis com correções de 400%, 600% até 1.000% quando os inquilinos tentavam renovar seus contratos.

Foi nesses espaços do centro de Nova York que os artistas, músicos e escritores criaram uma comunidade ativista a partir da qual o *punk-rock*⁴³, a *new-*

³⁹ KWON. *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*. Londres: The MIT Press, 2002. p. 6.

⁴⁰ BOURDIEU. 2013, p. 106 apud SCHIOCCHET. *Performance art como forma de resistência: dos espaços alternativos de Nova York à superidentificação*. Florianópolis: UDESC 2015. p.13.

⁴¹ PASQUINELLI. *Communism of Capital and Cannibalism of the Common: Notes on the Art of Over-Identification*. *Red Art: New Utopias in Data Capitalism*, Leonardo Electronic Almanac, 2014.

⁴² SMITH apud PASQUINELLI, 2014, p. 129.

⁴³ Punk rock foi um movimento musical e cultural que surgiu em meados da década de 1970 e que teve como características principais músicas rápidas e ruidosas, com canções que abordassem ideias políticas anarquistas, niilistas e revolucionárias.

Cf. VITECK. *Punk: anarquia, neotribalismo e consumismo no rock'n'roll*. Espaço Plural, vol. VIII, núm. 16, 2007, p. 53-58.

*wave*⁴⁴, o *hip-hop*⁴⁵, o cinema *nowave*⁴⁶, os *zines*⁴⁷, as pinturas de grafite⁴⁸ e demais artes marginais apresentavam sua resistência às formas de arte tradicional vigentes. Essas novas expressões de arte que emanavam do centro da cidade trilhavam o caminho para que novas manifestações surgissem. Essa movimentação atraiu muitos excêntricos para a cidade, responsáveis pela formação da cultura noturna dos *nigth clubs*.

É dessa necessidade que os *nigth clubs* surgiram, tornando-se parte da história local e criando movimentos como a *disco music*⁴⁹, que ascendeu rapidamente onde até então predominava o rock. Em meio a essa explosão de musicalidades e danças os surgiram os *Club Kids* no fim dos anos 1980, para rememorar a cultura do *Studio 54*⁵⁰, que era um espaço para o mais alto escalão da sociedade.

A riqueza que a cidade extraiu do equilíbrio entre a indústria criativa e a financeira, ao longo de sua história, perde força com o êxodo de artistas, músicos, profissionais liberais e jovens profissionais para outras regiões, estados e cidades como Chicago e Detroit após o crescimento do custo de vida em Nova York.

1.3 Criminalidade

⁴⁴ New wave é um gênero musical do rock surgido no final da década de 1970 ao lado do punk rock. Engloba vários estilos musicais orientados ao rock e ao pop.
Cf. CAUSO. Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil. São Paulo, 2013.

⁴⁵ Hip hop é um gênero musical, com uma subcultura própria, iniciado durante a década de 1970, nas comunidades jamaicanas, latinas e afro-americanas da cidade de Nova York.
Cf. LIMA. e SILVA. Para além do Hip Hop: juventude, cidadania e movimento social. Santa Catarina. 2004.

⁴⁶ No-wave cinema foi um movimento de cinema clandestino que floresceu no Lower East Side de Nova York entre 1976 e 1985.

Cf. LESSA. Cinema punk: No Wave e os filmes de Vivienne Dick. v. 9, n. 16. 2017.

⁴⁷ Um zine é um trabalho auto publicado de pequena circulação de textos e imagens originais ou apropriados, geralmente reproduzidos por fotocopiadora.

Cf. LERM. Outros objetos, outras leituras: estudo das relações entre as linguagens em zines e publicações alternativas com base na semiótica discursiva. v. 5, n. 1. 2018.

⁴⁸ O grafite surgiu na década de 1970, em Nova York, quando alguns jovens começaram a deixar suas marcas nas paredes da cidade. Essas marcas evoluíram com técnicas e desenhos. A arte do grafite é uma forma de manifestação artística em espaços públicos.

Cf. LAZZARIN. Grafite e o Ensino da Arte. Educação & Realidade, vol. 32, núm. 1, 2007, pp. 59-73.

⁴⁹ Disco Music é um gênero de música e de dança com raízes nos clubes de dança voltados para negros, latino-americanos, gays e apreciadores de música psicodélica, além de outras comunidades na cidade de Nova York e Filadélfia durante os anos 1970.

Cf. ALVES. Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da “black music” nos Estados Unidos. v. 3, n. 1. 2011.

⁵⁰ O Studio 54 foi uma das discotecas mais renomadas do mundo, tinha como musicalidade principal o Disco Music.

Dentre os pontos a serem abordados estavam a criminalidade e os assassinatos, geralmente estavam atrelados ao tráfico de drogas. Sobre isso deve-se ressaltar a política de tolerância zero implementada por Rudolph William Louis Giuliani, prefeito da cidade em 1994 a 2001. Com Giuliani, os crimes em Nova York regrediram 57%, e o número de homicídios caíram de 2.262 para 767, uma queda de 66%. Em 1997, Nova York possuía os menores índices de homicídio desde 1967 (quando eram 745)⁵¹. Andrew Karmen⁵² mostra que os homicídios na cidade ocorreram em maiores proporções nos bairros onde havia uma maior concentração de desemprego e população em condições de pobreza, lugares de alta proporção de jovens de 16 a 19 anos, predominantemente afro-americanos e hispano-americanos, que constituíam as populações empobrecidas e, conseqüentemente, a maioria das vítimas de homicídio. Richard Goldstein⁵³ destaca que os grupos sociais que sentiram com mais força o impacto da campanha de Giuliani foram os negros, os hispânicos, os homossexuais e as classes econômicas mais baixas, continuamente afetadas pela crise causada pela especulação e pela gentrificação. Esses grupos estavam mais expostos a um contexto de violência, sendo facilmente cooptados pelo tráfico, visto que era o meio mais fácil de se obter sustento.

Como resultado do aumento do tráfico o crack, uma droga sintética extremamente nociva ao organismo, surgiu por volta de 1985 e se espalhou rapidamente.

Com isso, todo o negócio das drogas, suas pendências e interdependências, só é entendido quando situado no cotidiano “entramado” de relações sociais que circunscrevem a difícil vida nas ruas do East Harlem. [...] Ali, podia-se comprar, a qualquer hora do dia ou da noite, valium, metadona, anfetamina, seringas hipodérmicas, cocaína e notadamente crack⁵⁴.

A venda da droga era um negócio lucrativo, por seu caráter altamente viciante. Os conflitos por territórios em pontos de vendas de drogas eram constantes, o que propiciou uma rearticulação das gangues. Consoante a isto, a corrupção policial aumentou em vários distritos entre 1986 e 1993, parte do quadro policial da cidade

⁵¹ Cf. BOWLING. The Rise and Fall of New York Murder. Zero Tolerance or Crack's Decline? The British Journals of Criminology, 1999.

⁵² KARMEN. Crime Victims: An Introduction to Victimolog. Cengage Learning; 9th Edition, 2015.

⁵³ GOLDSTEIN. “Whose Quality of Life Is It, Anyway?” Village Voice, 1997. p. 38

⁵⁴ DE LUCCA. Crack, exclusão e sociabilidade. Contemporânea. n. 1 p. 245-249. Campinas, 2011. p.246.

estava diretamente envolvido recebendo suborno para a proteção de traficantes e seus pontos de vendas⁵⁵.

No início de 1990, o crack “saiu de moda” na cidade devido ao seu curto tempo de efeitos físicos que duravam entre 10 a 15 minutos, e seus problemas permanentes ao corpo. Depois do pico, muitos responsáveis pelo repasse da droga aos consumidores foram demitidos, mortos ou encarcerados. As ruas eram perigosas e a violência atraiu atenção indesejada para fornecedores e distribuidores de drogas consolidados. A partir daí o mercado tornou-se mais estruturado e organizado, dessa forma, a venda de entorpecentes passou a concentrar-se em ambientes fechados como salões de bilhar, bodegas, lojas e clubes. Ao invés de ter muitas pessoas circulando nas ruas carregando drogas, os intermediários agora eram usados apenas para direcionar os clientes para um local fechado.

A mudança reduziu o risco de roubos e mortes por outros interessados no tráfico de drogas e reduziu os confrontos com a polícia. Os efeitos desse novo arranjo podem estar diretamente relacionados à redução de homicídios. Concomitante a isso, a Lei de Ruas Seguras introduzida por David Dinkins⁵⁶, levou à contratação de mais policiais e introduziu fundos correspondentes para uma série de programas comunitários de combate ao crime, incluindo projetos de resolução de conflitos.

Devemos contextualizar os integrantes do movimento *Club Kid* nesse cenário de violência, pois os *clubbers* eram frequentemente retratados como delinquentes desajustados e sem causa. Devido as políticas de Giuliani, as danceterias frequentemente sofriam investidas da polícia que invadia os locais com as mais variadas justificativas, desde a presença de substâncias ilegais a incomodo pelo som alto. A associação dos *clubbers* ao crime e as batidas policiais frequentes acabaram por sufocar a cena noturna nos anos 1990.

Entre os *clubbers*, os traficantes de drogas que abasteciam as festas de ecstasy foram imediatamente reconhecidos como “*superstars*” e tornaram-se muito cobiçados em todos os eventos. Michael Alig contratou todos os traficantes locais e chegou a induzir alguns dos integrantes a se tornarem traficantes. James St. James conta em seu livro *Disco Bloodbath*, que os *clubbers* aceitavam facilmente aderir ao

⁵⁵ BOWLING, op. cit., p.538

⁵⁶ Ibidem, p.542

tráfico, pois Michael dava a alguns traficantes seus quinze minutos de fama⁵⁷. Como as *clubbers* cresceram em número e notoriedade, Michael era frequentemente solicitado para festas em outros clubes por todo o país. Ele, então, reunia o maior número de traficantes de drogas que poderia encontrar, pegava garotos bonitos os colocavam no avião, os montava com vestidos e narizes de palhaço e os apresentava como parte da realeza *Club Kid* de Nova York em embaixada fora da cidade⁵⁸.

Mavis e Freeze integraram-se ao movimento com esse intuito. Mavis saiu do trabalho em uma loja de alimentos em Boston e vendeu sua casa para se mudar para Nova York, investindo todo seu dinheiro em cocaína. Robert Freeze possuía um negócio estável de confecção de chapéus. Mavis e Freeze se entregaram facilmente à filosofia de vida de Michael Alig, ambos estavam em êxtase. Rapazes atiraram-se em Freeze, meninas em Mavis, um frenesi ao qual não estavam habituados. James conta que o uso de drogas entre eles passou a ser frequente, o que começou atrapalhar o negócio⁵⁹.

O crack foi introduzido para os *clubbers* ao mesmo momento em que era consumido no restante da cidade. James St. James relata que ninguém imaginava que o crack poderia mudar a personalidade, tirar tudo o que era bom e decente da vida, incluindo a sua moral, seus amigos, seus móveis, o seu trabalho. "Sabíamos que era perigoso, mas éramos tão aventureiros que pensávamos, 'Vamos ser drogados agora.' Assumimos isso como um estilo, como tudo que usamos para construir nossas identidades"⁶⁰. Em entrevista, Michael explica que o movimento inicialmente era totalmente contra as drogas e que seu intuito não se resumia ao que o movimento acabou por ser lembrado. "E éramos completamente antidrogas no início, foi uma coisa muito criativa e positiva: venha para Nova York e junte-se ao nosso grupo, onde você será celebrado por aquilo que o torna excêntrico ou marginal"⁶¹.

⁵⁷ "And the drug dealers who supplied the ecstasy were instantly acknowledged as "superstars," and became much coveted guests at all the best parties." ST. JAMES. *Party Monster: A Fabulous But True Tale of Murder in Clubland*. Simon & Schuster. 1999. p. 54.

⁵⁸ "He would then gather up as many drug dealers as he could find, grab a couple of cute Brooklyn boys, and HURRY! Get them on the plane, put 'em in a housedress, maybe glue a clown nose on them, and then pass them off as "New York club royalty". Ibidem. p. 81.

⁵⁹ "My tab was rising, I owed them almost five thousand dollars, but didn't give it a second thought—we were having such fun. We did so much cocaine, asteroids were falling out of our noses. Ibidem. p.121.

⁶⁰ "We knew it was dangerous, but we were so adventurous that we were like, 'Let's be junkies now.' We took it on as a style, like anything else we used to build our identities," ROSEN, Miss. *Another Man. Remembering the Club Kids, the Last Subculture of the Analogue Age*, 9 de setembro de 2009. Tradução nossa no corpo do texto.

⁶¹ "And we were completely anti-drug in the beginning," Alig says. "It was a very creative, positive thing: come to New York and join our group, where you'll be celebrated for the thing that makes you kooky or

Ao ser questionado sobre o ecstasy ser para os *club kids* o que a cocaína foi para o *Studio 54*, Rudolf, um dono de uma das danceterias, afirma que não era uma obrigatoriedade, mas informa que o uso de substâncias tornava as festas ainda melhores⁶². Devemos aqui frisar a necessidade do escapismo⁶³ para muitos dos integrantes e frequentadores da vida noturna. Escapismo e nostalgia aparecem ao mesmo tempo. Não aquela nostalgia do foi experimentado anteriormente, mas a nostalgia que muda o pensamento para satisfazer a memória⁶⁴. Esse tipo de nostalgia parece fazer sentido ao falarmos dos *clubbers* pelo fato de não terem participado/frequentado o *Studio 54*, mas mesmo assim rememorar-lo em seu movimento. O escapismo e a nostalgia são expressos de diferentes maneiras na cultura e subcultura, do neofuturismo no final do século XX ao cyberpunk⁶⁵. A nostalgia é uma espécie de escapismo. Podemos elencar duas formas de nostalgia escapista. A nostalgia advinda da memória individual, e a proveniente da memória coletiva. A nostalgia do século XVII era tratada como doença até o século IX. No início do século XX foi classificada como um tipo de transtorno psiquiátrico. Em meados do século XX, foi qualificada como um tipo de transtorno repressivo-compulsivo. E nos dias atuais entendida como uma emoção, um estado de espírito⁶⁶.

No dia a dia, o termo escapismo também é comumente associado a uma categoria de literatura, cinema etc. O escapismo também é associado ao uso de substâncias psicotrópicas, e aqui encontramos grande parte dos *clubbers* e frequentadores. O uso de grandes quantidades de drogas era comum na vida noturna e muitas vezes estimulado pelos integrantes. Abusar de meios de abstração, fosse eles bebidas ou substâncias ilegais, era estimulado com o discurso de esquecer a realidade cotidiana, o trabalho e os problemas da sociedade. Importante lembrar, a devastação causada pelo vírus HIV e a repercussão negativa que a comunidade LGBT enfrentava, sobre isso James St. James declara: “Havia uma sensação predominante de que você e seus amigos podem não estar por perto na próxima

the outcast.” Michael Alig: 'We didn't even realise he was dead'. The Guardian, 2014. Tradução nossa no corpo do texto.

⁶² Michael Alig NYC Club Kids on Geraldo April 17, 1990.

⁶³ Tendência para fugir à realidade ou à rotina, esp. a coisas vivenciadas como desagradáveis, desviando a mente para outras ocupações ou entretenimentos.

⁶⁴ OLIVEIRA. Cultura pop e escapismo – nostalgia na era pós internet. Lisboa. 2019. p.07.

⁶⁵ Ibidem, p.07.

⁶⁶ Ibidem, p.09.

semana - então aproveite o agora! Não pense sobre amanhã”⁶⁷. O uso de cocaína, heroína, ecstasy e cetamina em doses únicas ou em combinações mortais, rapidamente escalou de uso recreativo na década de 1980. A cetamina, conhecida entre os *clubbers* como *Special K*, foi uma das mais usadas e incentivadas pelos frequentadores da vida noturna nova-iorquina.

Nesse ponto da pesquisa não podemos deixar de citar a violência que culminou em um assassinato executado pelo líder do movimento, Michael Alig, e um dos integrantes Robert “Freeze” Riggs. Os dois mataram Andre “Angel” Menendez, outro integrante que passou a compor o grupo como traficante após a entrada de Mavis e Freeze. Angel e Michael entraram em luta corporal devido à dívida acumulada de Michael. Durante o confronto, Freeze golpeou Angel três vezes com um martelo, em seguida Michael tratou de sufocá-lo e injetar substâncias em seu corpo. O cadáver de Angel ficou jogado durante cinco ou seis dias numa banheira no apartamento compartilhado por Michael e Freeze. A solução só chegou quando Freeze comprou ferramentas e cocaína para que, sob o efeito da droga, Michael conseguisse esquartejar o corpo de Angel, dispendo suas pernas em sacos plásticos e seu tronco envolto de tecidos e sacolas numa caixa que foram descartados no rio Hudson. Os relatos o assassinato e a carta de Freeze, assinada em outubro de 1997 estão presentes no livro referencial de James St. James⁶⁸. Para muitos, os crimes de Alig foram a gota d’água para uma cena que já havia sido demonizada pelas autoridades policiais e devastada pela crise da AIDS.

1.4 AIDS/HIV

Em meio ao cenário de gentrificação e à grande movimentação gerada pelas drogas, a epidemia de AIDS/HIV causou grande devastação. Nessa mesma época, a AIDS atingiu grande parte da comunidade de artistas de Nova York, e muitos vieram a falecer⁶⁹. A primeira menção à AIDS/HIV nos meios de comunicação ocorreu no dia 3 de julho de 1981. O artigo trazia como título: “tipo raro de câncer encontrado em 41

⁶⁷ “There was a prevailing sense that you and your friends might not be around this time next week — so enjoy the now! Don’t think about tomorrow” NICOLAS. “After Dark: Meet James St. James, Original Club kid and Nightlife Icon,” The Huffington Post. 2014. Tradução nossa no corpo do texto.

⁶⁸ ST. JAMES. *op. cit.*, p.235.

⁶⁹ ROSATI. e STANISZEWSKI. *Alternative Histories: New York Art Spaces 1960-2010 Co.* Cambridge, Ma: EXIT Art; The MIT Press. 2012. 404 p.197.

homossexuais”⁷⁰ dos quais todos apresentavam características de Sarcoma de Kaposi⁷¹. Dois meses após a manchete mais de 100 homens gays já haviam sido diagnosticados com Sarcoma de Kaposi ou Pneumocystis⁷², e em alguns casos ambos. Cerca de metade dos casos notificados já haviam morrido.

A falta de cobertura adequada sobre a AIDS e a pouca informação sobre o método de transmissão, associados à inexistência de recursos disponíveis e serviços na cidade instaurou uma crise na saúde relacionada aos homossexuais. David Sencer oficial de saúde pública, diretor dos Centros de Controle e Prevenção de Doenças (CDC) e Comissário de Saúde da Cidade de Nova York de 1981 a 1986, contribuiu para a epidemia. Sencer fazia parte dos administradores públicos que se recusavam a reconhecer a amplitude do problema e tratá-lo com o suporte necessário, mesmo com o crescimento descontrolado do que chamavam de “peste gay”⁷³.

A vida noturna passou por um período de transição muito intenso e sombrio durante a crise da AIDS. Esta colorida e bela comunidade de pessoas que deram tanto não só para Nova York, mas também para o mundo, estava sendo ignorada e deixada para morrer. Eles foram tratados como “menos do que”, e a sociedade escolheu lançar uma sombra sobre suas musas⁷⁴.

Em 1983, 1042 mortes já haviam sido registradas na cidade de Nova York, mas as autoridades persistiram em amenizar o impacto do vírus⁷⁵. Nesse mesmo ano os veículos de imprensa já anunciavam que pesquisadores e médicos consideravam a AIDS a “Epidemia mais virulenta do século”⁷⁶. Entre 1981 e 1988, as ocorrências de casos aumentaram 68 por cento ao ano. De 100.000 casos confirmados de AIDS, 43

⁷⁰ ALTMAN. Rare Cancers seen in 41 homosexuals. The New York Times Archives. Nova York.1981.

⁷¹ O sarcoma de Kaposi é um câncer que provoca lesões nos tecidos moles, provoca lesões na pele, nos gânglios linfáticos, nos órgãos internos e nas membranas mucosas que revestem a boca, o nariz e a garganta. Geralmente, afeta pessoas com deficiências imunológicas, como HIV ou AIDS.

⁷² Pneumocystis jirovecii é uma espécie de fungo, semelhante à levedura, que pertence ao gênero Pneumocystis. O organismo é um importante patógeno humano, pois é causador de pneumonia, particularmente entre os hospedeiros imunocomprometidos, como as portadoras do vírus HIV

⁷³ WEI. Clubbed to Death: The Decline of New York City Nightlife Culture Since the Late 1980s. New York: Barnard College of Columbia University, 2015, p. 23

⁷⁴ ““Nightlife went through a very intense, dark transitional time during the AIDs crisis. This colourful, beautiful community of people who had given so much not only to New York, but also to the world, was being ignored and left to die. They were treated as ‘less than’, and society chose to cast a shadow on their muses”. HALL, Jack. Indie Magazine. The Dark and Hedonistic History of New York City’s Club Kids, 27 de dezembro de 2018. Tradução nossa no corpo do texto.

⁷⁵ SHILTS. And the Band Played On: Politics, People, and the AIDS Epidemic. New York. 2011.

⁷⁶ HENIG, AIDS a new disease’s deadly, New York Times. 1983.

por cento afirmaram ter mantido relações sexuais com outros homens e outros 46 por cento afirmaram ter feito o uso de drogas intravenosas⁷⁷.

O uso exacerbado de drogas era um dos meios de tentar esquecer o peso de carregar o vírus naquela época. Havia poucas saídas com as quais as vítimas rejeitadas pudessem expressar seu sofrimento psicológico. Em sua pesquisa, Kalil Vicioso traz vários relatos sobre o desalento das pessoas infectadas e suas maneiras de tentar esquecer do HIV:

Oh, estou muito deprimido com isso. Porque nós não entendíamos naquela época porque era tudo para aids e não entendíamos o que era. Então, fiquei deprimido suicida, comecei a usar drogas e álcool para encobrir o fato de que eu tinha essa coisa no meu corpo e não quero pensar sobre isso. E comecei a fazer mais sexo para me sentir melhor e também para obter vingança porque eu estava com raiva⁷⁸.

Quando voltamos nosso olhar ao início dos *Club Kids*, antes do descarrilhamento de proporções catastróficas causado pela droga, podemos perceber seu caráter de resistência ao cenário nova-iorquino, que havia se estabelecido, a vida noturna havia se enfraquecido com a morte de Andy Warhol, que deixou uma grande lacuna a ser preenchida;

Alguns dos luxuosos mega-clubes fecharam naquele ano, então houve uma mudança cultural para clubes menores e mais austeridade. Essa mudança abriu novas oportunidades em boates para os jovens do clube, porque elas não exigiam grandes orçamentos e festas luxuosas no início. O surgimento dos *club kids* e sua energia veio no momento em que houve um colapso da economia, e esse novo vigor foi bem recebido por muitos *clubbers* que o viram como algo novo e revigorante. O pessoal de *lub* mais estabelecido do início e meados dos anos 80 não gostava necessariamente dos garotos do clube porque eles tiravam a atenção da velha guarda⁷⁹.

⁷⁷ FORYCE. Et Al, "Evolution of an Urban Epidemic: The First 100,000 AIDS Cases in New York City," *Popular Research and Policy Review* 18.6 (1999): 523-44.

⁷⁸ "Oh, I've been very depressed about it. Because we didn't understand it back then because it was just all for aids and we didn't understand what it was. So, I became depressed suicidal, started using drugs and alcohol to cover up the fact that I had this thing in my body, and I didn't want to think about it. And I started having more sex to make myself feel better and to also get revenge because I was angry" VICIOSO. *Experiencing Release: Sex Environments and Escapism for HIV-Positive Men Who Have Sex with Men*, *The Journal of Sex Research*, 2005. p.13-19. Tradução nossa no corpo do texto.

⁷⁹"Some of the luxurious mega-club closed that year, so there was a cultural shift to smaller clubs and more austerity. That change opened new opportunities in nightclubs for the club kids because they did not require big budgets and lavish parties at first. The emergence of the club kids and their energy came at the very time that there was a collapse in the economy, and that new vigour was welcomed by many clubbers who saw it as something new and refreshing. More established *lub* people from the early and mid-80s didn't necessarily like the club kids because they took attention away from the old guard." SPEJO-SAAVEDRA, Eduardo. *GPS Radar. NYC Club Kids Member Ernie Glam Parties On*, 07 de novembro de 2017.. Tradução nossa no corpo do texto.

A AIDS afugentou as pessoas que por falta de informações sobre disseminação e contágio do vírus deixaram de frequentar festas em danceterias e bares. Além de ocuparem a lacuna deixada por Andy Warhol, os *clubbers* apresentaram selvageria, felicidade e juventude para a cidade em meio à escuridão contínua da AIDS, e forneceram um conceito mais inclusivo e democrático, dissolvendo as elites sociais. Sobre isso, Michael Alig afirmou em entrevista que a cena *clubber* surgiu de uma reação à crise da AIDS, devido ao medo das pessoas em frequentar uma boate.

Foi propositalmente menos sexual. Uma das coisas que éramos era uma reação à epidemia de AIDS. Quando o HIV/AIDS foi identificado pela primeira vez, as pessoas simplesmente pararam de sair. Eles estavam apavorados. Eles não sabiam como a doença foi contraída, então pararam de se conectar. Tínhamos acabado de sair do *Studio 54*, do *Xenon* e de todas aquelas boates enormes onde as pessoas saíam, usavam cocaína e faziam sexo. Tudo isso parou. Quando o *Club Kids* apareceu, sentimos: “Meu Deus! Perdemos tudo!” Sentimos falta de todo o sexo, toda a decadência, toda a diversão.” Nossa reação foi que ainda íamos sair, mas não vai ser a mesma coisa. Não vamos sair para fazer sexo com todo mundo. Nós vamos sair para deixar nossas bandeiras de aberrações voar, e tingir nosso cabelo de amarelo e pintar nossos mamilos de roxo⁸⁰.

Os *clubbers* pregavam a liberdade de ser quem você quisesse ser, de ser fabuloso, encontrar a beleza a partir de sua própria ótica, aproveitar a vida, curtir a música e esquecer os problemas. Era isso que o grupo pregava no seu início; “Não há nenhuma “regra” de como ser fabuloso. Ser fabuloso é não ter regras. Ser o seu verdadeiro eu, sem temer julgamento ou preconceito. Sua sobre viver a vida do jeito que você quer, em sua própria maneira e estilo, e ser feliz e contente com ele⁸¹”

Ao chamar a atenção da mídia para suas produções, os *clubbers* tinham o intuito de mostrar suas criações, entretanto os programas que convidavam seus integrantes se voltavam sempre para o uso de drogas nas festas. Eram questionados

⁸⁰ “It was purposefully less sexual. One of the things we were was a reaction to the AIDS epidemic. When HIV/AIDS was first identified people just stopped going out. They were terrified. They didn’t know how the disease was contracted, so they stopped hooking up. We had just come out of *Studio 54* and *Xenon* and all these huge nightclubs where people were going out and using cocaine and having sex. All that stopped. When the *Club Kids* came around, we felt like, “Oh my God! We just missed everything!” We missed all the sex, all the decadence, all the fun.” Our reaction was that we were still going to go out, but it’s not going to be the same thing. We aren’t going to go out to be having sex with everybody. We’re going to go out to let our freak flags fly and dye our hair yellow and paint our nipples purple. We may not look sexual, but we’re going to look fabulous, and that’s a replacement for us”. ALLEY, Gorge. *Philadelphia Magazine*. INTERVIEW: Michael Alig on Readjusting to Gay Life After Prison, Dealing With Murderer’s Remorse, and Crying Over Cronuts, 17 de junho de 2014. Tradução nossa no corpo do texto.

⁸¹ FUSARI. Entrevista com Michael Alig, Rei dos ClubKids (Interview with: Michael Alig, the ClubKid’s king). Gabriel Green Fusari. 2014.

sobre sua vida sexual e econômica, tratados como vagabundos ou taxados de aberrações. Os *club kids* participaram por mais de uma vez do programa da tarde *The Geraldo*, em anos diferentes, e é possível notar a diferença de tratamento recebido na primeira participação, em 1990, e na última em 1994. O apresentador passa de um entusiasmado curioso⁸² para um acusador que não permitia o direito de resposta aos *clubbers*, fortalecendo para a audiência uma visão ruim do movimento, que só piorou com o assassinato de Andre Menendez em 1996.

Em um dos últimos programas⁸³ o apresentador passa a questionar uma das integrantes, Princess Botanikle, sobre abuso de substâncias, assunto do qual a integrante tenta por diversas vezes se desvencilhar, tentando explicar que o movimento não se resumia a isso. Entretanto o apresentador reiteradamente interrompia a fala e tergiversava sempre que algum integrante se dispunha a explicar o que faziam, ou informar que possuíam vida além das festas, que trabalhavam, estudavam etc. Definitivamente essa não era a imagem que o apresentador queria repassar ao público. “Foi tão sensacional, mas as pessoas presumiram que era só isso. Elas pensavam que todo mundo era um assassino ou uma pessoa louca e perturbada. Michael foi um mentor muito importante, mas isso representou apenas 2% da história”⁸⁴

1.5 Influência do *Studio 54*

Muitas foram as influências absorvidas pelos *clubbers*, umas aderentes, como a obra do artista Andy Warhol, que fez com que James St. James mudasse para Nova York e cursasse Performances. O status de Andy Warhol e sua influência na vida noturna da cidade sempre foi motivo de cobiça para Michael e James. Dentre as influências refratárias, destacam-se, por exemplo, a ascensão do grunge e o minimalismo que tomou conta da música e do estilo da época.

O *Studio 54* foi a inspiração do *clubbers*. Tratava-se de uma boate em Manhattan, inaugurada em 26 de abril de 1977. Foi cofundada por Steve Rubell e Ian

⁸² Michael Alig NYC Club Kids on Geraldo April 17, 1990.

⁸³ Michael Alig & NYC Club Kids on Geraldo 1994 "Beyond the Glitz & Glamour".

⁸⁴ “It was so sensational, and people assumed that was all there was. They thought everyone was a killer, or a disturbed, crazy person. Michael was a really important mentor, but that was only two per cent of the story”. WARNER, Marigold. New York Club Kids: Rewriting the narrative, 16 de agosto de 2019. Tradução nossa no corpo do texto.

Schrager, e foi um importante teatro e estúdio da CBS. O edifício era originalmente uma casa de ópera criada em 1927 por Fortune Gallo. Originalmente chamada *Gallo Opera House*, mais tarde se tornou o *Gallo Theatre*. O espaço mudou de proprietário e mudou de nome para *New Yorker Theatre* em 1937, até que foi vendido para a *CBS Television* e tornou-se *Studio 52* em 1943. A partir daí, foram veiculados diversos programas clássicos da televisão norte-americana, divulgando este endereço ao público. Em 1976, a CBS transferiu todas as suas instalações para o *Ed Sullivan Theatre* e para o *CBS Broadcasting Center* em Nova York. O prédio começou a ser alugado para a realização de festas e quase foi comprado pelo arquiteto Frank Lloyd, que desistiu da ideia ao perder nove milhões de dólares em um processo para o pintor Mark Rothko.

Depois, sob a direção dos dois rapazes, o local se tornou a *disco club* mais disputada do mundo. Personalidades como Andy Warhol, Mick Jagger e Debbie Harry eram apenas alguns nomes da lista de famosos que circulavam pela discoteca. No entanto, ir para o *Studio 54* era uma coisa, entrar lá era outra bem diferente. Steve ficava na porta do prédio classificando cada pessoa e autorizando a entrada de apenas algumas. Havia público todas as noites para superlotar a discoteca quantas vezes fosse possível.

Sexo, drogas e *disco music*, esse era o objetivo do *Studio 54* e dos seus frequentadores. Diversos grupos da *disco music* e *pós-disco music*, como Village People, Donna Summer e James Brown, faziam performances ao vivo. O glamour, combinando com o perfil do público e seus interesses davam, àquela discoteca as manchetes não só na América, como na Europa e também no Brasil. Até mesmo Pelé frequentou o *Studio*. O que atraía o público e as atenções para o *Studio 54* era o glamour exagerado que logo foi associado à *disco music*, além de uma frequência enorme de personalidades conhecidas em todo o mundo. Elton John, Richard Pryor, Divine, Lou Reed, Geraldo Rivera, Woody Allen, Grace Jones, Andy Warhol, David Bowie, Mick e Bianca Jagger, Rick James, Freddie Mercury, Mikhail Baryshnikov, Liza Minnelli, Farrah Fawcett, Tina Turner, Valentino, Timothy Leary, Bette Midler, Diana Ross, Brooke Shields, Debbie Harry, Michael Jackson, Jacqueline Bisset, Truman Capote, Cher, Salvador Dalí, Tom Jones, Donald e Ivanka Trump, Faye Dunaway, Al Pacino, Sylvester Stallone, Dolly Parton, Elizabeth Taylor e John Travolta, entre outros, faziam parte da clientela do lugar.

Quando a agência tributária dos EUA descobriu que seu dono estava sonegando impostos, o clube fechou. Os dois foram responsabilizados e presos por 13 meses, e antes da grande festa de despedida em fevereiro de 1980, Diana Ross e Liza Minnelli fizeram um dueto. Depois que o clube fechou, ele primeiro reabriu com seu nome original e, em seguida, renomeado para *The Ritz* inaugurado em 1994. Finalmente, o clube reabriu como *Theater Roundabout*, restaurando suas origens dramáticas. O teatro ainda está em atividade. O segundo andar abriga um clube conhecido como *Upstairs at Studio 54*, revivendo aqueles dias de ouro, mas nunca alcançou os tempos gloriosos vividos pelo antigo *Studio 54*.

1.6 Oposição ao Grunge

O Grunge é uma combinação de *punk* e *heavy metal*, tendo como principais mentores dessas vertentes o Stooges⁸⁵ e o Black Sabbath⁸⁶. Surgiu no final da década de 1980, em Washington, mais precisamente na cidade de Seattle. A energia do *punk* também voltou aos palcos. Nos shows eram comuns os *stage divings*⁸⁷ e o *crowd surfing*⁸⁸ dos artistas. Eddie Vedder⁸⁹ é um grande exemplo. O vocalista do Pearl Jam também praticava o alpinismo em estruturas do palco, escalando equipamentos de iluminação. O Nirvana não deixava nenhum rastro dos instrumentos, destruindo todo equipamento e deixando a plateia completamente em êxtase. As letras eram extremamente sensíveis, confessionais, carregadas de memórias de infância e questionamentos existenciais.

O grunge também influenciou outras categorias de consumo da época. Em contra ponto à moda *yuppie*⁹⁰ dos jovens dos anos 1980 e à abundância de couro e itens caros usados pelas *glam rock*⁹¹. O grunge provocou uma rebelião. Priorizando a

⁸⁵ The Stooges foi uma banda de *proto-punk* norte-americana formada no final dos anos 60.

⁸⁶ Black Sabbath foi uma banda de *heavy metal* britânica formada no ano de 1968 em Birmingham.

⁸⁷ *Stage diving* é o termo inglês para descrever o ato de pular de cima de um palco em direção ao público.

⁸⁸ *Crowd surfing* é o processo no qual alguém é passado por cima das cabeças de várias pessoas durante um concerto, transferindo a pessoa de uma parte do recinto para outra.

⁸⁹ Vocalista e um dos guitarristas da banda de rock alternativo Pearl Jam.

⁹⁰ "Yuppie" é decorrente da abreviatura de "Young Urban Professional" é um termo para um jovem profissional que trabalha em uma cidade, ou seja, Jovem Profissional Urbano.

⁹¹ Nascido na Inglaterra entre o final de anos 60 e começo dos 70, o movimento surgiu como uma provocação à estética Hippie. Foi marcado pelo excesso na produção, tanto na roupa (lurex, lantejoulas, paetês, saltos plataformas) e maquiagem (cílios postiços, batons e sombras em cores vibrantes, purpurina), quanto na atitude (era importante 'posar', ou seja, criar um personagem). Tudo com muito glamour.

simplicidade, os artistas usavam calças gastas, camisas de flanela, sapatos velhos, suéteres batidos e botas. O cabelo embaraçado e comprido fazia parte da imagem adotada.

Os indivíduos que compunham o movimento *Club Kid* se colocavam ao oposto do da simplicidade proposta pelo Grunge. Eles reformularam o conceito de beleza, e quanto mais estranho e excêntrico o look, mais representativo da sua beleza, em total oposição à simplicidade de roupas comuns e surradas que o Grunge propunha. Essa desconstrução confrontava os padrões impostos pela indústria que ditava o que era socialmente aceitável. No que se refere a musicalidade, os *clubbers* preferiam a disco, mas, sobretudo a música eletrônica. Essas características definiam a identidade do grupo.

2 SEGUNDO CAPÍTULO

2.1 Identidade, gênero e performance

Vários autores estudam e destacam a construção da identidade do indivíduo. Stuart Hall⁹² postula que a formação da identidade ocorre na relação entre as pessoas que detêm com os valores, sentidos e símbolos, ou seja, a cultura. A identidade é, conseqüentemente, formada na relação do sujeito com a sociedade, numa interlocução constante com o mundo. Nesse vínculo o sujeito se projeta e internaliza imagens e símbolos que irão compor sua identidade numa relação dinâmica e constante. Lipovétsky⁹³ afirma que em outros períodos indivíduos tinham uma identidade pré-estabelecida por seu local de nascimento e pela classe social à qual pertencia, pautadas principalmente na tradição, com um sentido “dado por Deus”. Hall⁹⁴ destaca que a identidade fragmentada do sujeito pós-moderno é resultado de várias mudanças estruturais na sociedade. Um fenômeno advindo da globalização, que indica uma sociedade de mudanças rápidas e contínuas, ordenada pelas novidades, no qual até as culturas e etnias mais longínquas são colocadas em conexão e exercem e sofrem influência.

Se anteriormente a identidade era fixa e pré-estabelecida na sociedade, gerando uma ligação entre o sujeito e a cultura, atualmente ela é compreendida como multifacetada, contraditória, antagônica, dinâmica, e mutável. A identidade que o estabilizava e o conectava a um grupo ou nacionalidade, hoje é analisada como algo em conflito e sem unidade estabelecida em relação ao sujeito. Em resumo, a identidade única encontra-se em queda, surgindo assim uma identidade complicada e fragmentada. A identidade torna-se uma celebração móvel: formada e modificada continuamente em conexão às formas pelas quais somos retratados ou interrogados nos grupo cultural que nos rodeia.

⁹² HALL. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro. DP&A, 2006.

⁹³ LIPOVÉTSKY. *O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁹⁴ HALL, op. cit., p. 34.

Hall explica que a era moderna constituiu um novo tipo de individualismo, fazendo surgir uma nova conceituação de sujeito e identidade⁹⁵. Para Hall, essa transformação ocorre entre o humanismo renascentista e o iluminismo. Antes, a ideia do sujeito apoiava-se na tradição divina, agora o sujeito é entendido como sendo o indivíduo central, o que justifica a mudança no seu papel social e na sua identidade. Agora o sujeito é independente para se organizar dentro da sociedade.

Lipovetsky⁹⁶ esclarece que o homem tinha creditado Deus por todo o sentido de sua vida. A hierarquia, o imperialismo e o teocentrismo definiram as posições e funções sociais. O homem só tinha que viver de acordo com o que já havia sido definido antes.

Na Idade Média, as relações sociais da nossa cultura estavam relacionadas às tradições. “Durante a mais longa parte da história [...] a valorização da continuidade social impôs em toda a parte a regra da imobilidade”⁹⁷. A partir do Renascentismo, com uma visão de mundo antropocêntrica, onde o homem assume papel central em relação ao universo, dando as costas à Igreja, e à tradição. Surge a possibilidade do sujeito com sua identidade, suas próprias escolhas e desejos.

No século XVIII, a sociedade vivenciou o surgimento da Modernidade a partir do Iluminismo. O Iluminismo surge com o objetivo de estabelecer uma ordem fundamentada em ideologias, criando uma sociedade baseada nos indivíduos. Esse fundamento também é uma característica da identidade⁹⁸. Na pós-modernidade, a identidade e o sujeito permanecem sempre incompletos, sempre em transformação. “Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento”⁹⁹.

Um movimento social foi muito importante quando falamos sobre mudança de posicionamento: o Feminismo. Inicialmente contestando a posição social feminina, o feminismo expandiu-se discutindo as identidades sexuais e de gênero. Assim, o sujeito do iluminismo, tendo a razão como central passou por mudanças chegando ao sujeito sociológico de identidades inacabadas e multifacetadas da pós-modernidade¹⁰⁰.

⁹⁵ Ibidem. p.24.

⁹⁶ LIPOVÉTSKY, op. cit., p.27

⁹⁷ Ibidem. p.27.

⁹⁸ HALL, op. cit., p.25.

⁹⁹ Ibidem. p.39.

¹⁰⁰ Ibidem. p.45.

A modernidade que vivemos é um contexto social “novo”, que produz um novo sujeito. Um sujeito cuja identidade não se limita a apenas uma definição. O ambiente social contemporâneo globalizado permite uma múltipla experiência subjetiva e social de vivências, no qual um único indivíduo pode ser um homem, médico, professor, profissional liberal, homossexual, e na vida pessoal ainda ser sadomasoquista, *clubber* ou roqueiro. É uma fragmentação com várias identidade em mútua construção.

2.2 Vestuário como elemento de identidade

Se na pós-modernidade o sujeito não se restringe a apenas uma definição, sua vestimenta também não pode ser rigidamente estabelecida. Nessa época a roupa não se lê mais como um distinguidor de classe social, econômica, cultural e política. A vestimenta, como qualquer ato de consumo, apresenta uma finalidade de comunicação. Ela define o indivíduo, suas aspirações e o modo como ele se oculta ou se vê, a moda assume um papel de espelho para o homem moderno, distinguindo o indivíduo ao grupo ao qual ele pertence. Ao escolher uma peça, o indivíduo busca a diferenciação que a roupa pode dar e a mensagem que pode ser repassada através dela¹⁰¹. A escolha de um estilo seja ele pessoal ou grupal, expressa uma experiência particular (de indivíduo ou grupo) de escolha e desejos ou expectativas. Sendo assim, o vestuário pode ser visto como um meio para a promoção de características gregárias entre os indivíduos¹⁰².

O vestuário, associado às formas do corpo constroem identidades. E dessa força surgem meios de resistências culturais e individuais, que permitem o surgimento de identidades individuais e sociais plurais e híbridas. Portanto, o vestuário pode assumir um papel de imitação ou distinção. As roupas são leituras que extrapolam a sua finalidade e passam para questões de valor subjetivo atribuindo-lhe traços de identidade. Assim, o “eu” dessa modernidade recente não é único, mas fragmentado e adaptável e constantemente em movimento¹⁰³.

¹⁰¹ SIMMEL. O indivíduo e a liberdade. SOUZA. e ÖELZE. Simmel e a Modernidade. Brasília: Unb. 1998. p.109-117.

¹⁰² PITOMBO. A moda como expressão cultural e pessoal. Bahia: Brasil. 2003. p.237.

¹⁰³ WAIZBORT. George Simmel sobre a moda – uma aula. São Paulo. 2008. p. 09-10.

O vestuário é um dos elementos do processo social, e mostra o caminho de escolha. Em outras palavras, o vestuário é uma forma de cultura não verbal; os consumidores usam as roupas como uma expressar sua identidade pessoal. Como Lopes diz: “A moda não é só questão de consumo, mas também de identidade. Ser não é ter, mas parecer”¹⁰⁴. Entre os vários tipos de símbolos e expressões, a roupa é uma das mais importantes linguagens não-verbais do “eu”. As pessoas tentam se comunicar com outras pessoas e se entendem por meio da moda¹⁰⁵. O corpo é a tela à qual atribuímos cor para criar um autorretrato agradável ou não, que será o nosso estilo, capaz de expressar vários traços da nossa personalidade e de refletir tanto os desejos como conflitos internos, nem sempre de forma proposital ou racionalmente pensadas. Uma vez reconhecendo as roupas como formas de comunicação, Barnard questiona se as mesmas “podem ser tratadas como sendo de certa maneira análogas à linguagem falada ou escrita”¹⁰⁶.

Mesmo que o indivíduo não perceba, ele transmite algo sobre sua personalidade através da roupa. “A imagem que um sujeito cria de si mesmo exprime-se, então, em codificações, em seu modo de parecer, de mostrar-se para ser visto”¹⁰⁷. Para Erving Goffman¹⁰⁸, toda pessoa se veste de uma persona e essa persona, no que lhe interessa, expõe um “eu” apropriado para cada circunstância e, simultaneamente, esconde um *self*, que, se desvelado, poderia atrapalhar o seu propósito. Para Goffman¹⁰⁹, todo indivíduo é consciente dessa personificação. Goffman acredita, que o evento social se revela no contato entre os seres humanos, a partir da interação, estrutura, cultura e política da sociedade em que os indivíduos estão inseridos. Goffman acredita que todo relacionamento social comum é montado como se fosse uma cena de teatro, na qual existe uma troca de ações, oposições e respostas dramaticamente distintas.

Para Goffman, nossa personalidade não é um produção interna, e sim a soma dos vários tipos de máscaras que nós usamos durante a vida: uma dramaturgia social.

¹⁰⁴ LOPES. Somos todos travestis: o imaginário camp e a crise do individualismo. Lugar Comum, Rio de Janeiro: NEPCOM/ECO/UFRJ, n. 9/10, p.147-159, set. 1999/abr. 2000. p. 115.

¹⁰⁵ QUINTELA. A Segunda Pele: A linguagem das roupas, seus signos e a configuração da identidade social através do vestuário. Anais do Seminário Nacional da Pós-Graduação em Ciências Sociais: UFES, 2011.p. 13.

¹⁰⁶ BARNARD. Moda e comunicação. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p.50.

¹⁰⁷ CASTILHO. Moda e Linguagem. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.p.81.

¹⁰⁸ GOFFMAN. A Representação do eu na vida cotidiana. Petrópolis: Vozes, 1975.

¹⁰⁹ GOFFMAN. Erving. Footing. In: RIBEIRO. e GARCEZ. Porto Alegre: AGE, 1998. p. 70 – 97.

E nessa mudança constante de máscaras, sobressaem-se aqueles que conseguem interpretar seus múltiplos personagens de acordo com as relações espaciais e sociais que estabelecem. E os *clubbers* trataram de levar essa percepção de si ao extremo;

Estamos basicamente falando sobre como você desenvolve e define sua identidade pessoal como marca, e naquela época, uma vez que não havia o perfil que existe nas mídias sociais onde você define quem você é pelo seu perfil online, a única maneira de realmente transmitir ao público em geral o que você faz é a maneira como se veste. Você tinha que dizê-lo com suas roupas e literalmente levá-lo para a rua durante o dia e para as boates à noite. Você era um anúncio ambulante para si mesmo.¹¹⁰

Seu vestuário representava um estilo de anti-moda. Com uma mistura de roupas produzidas com excesso de acessórios, quantidades enormes de maquiagem, uso de cílios e batom com glitter, plataformas, perucas em visuais altamente andróginos, e o que mais você quisesse adicionar. Uma das características que os tornava únicos era o fato de encararem a moda como algo descartável. A maioria das roupas era feita para ser usada uma noite e depois descartada. “Perambulávamos pelas ruas durante o dia coletando suprimentos, colávamos todos eles com cola quente, usávamos por uma noite até que se desfizesse e depois jogávamos fora. Tudo entre a nossa cabeça e os pés foi jogado fora.”¹¹¹ Eram uma mistura de yuppies e punks, com inspirações em ficção científica, terror, circo, desenhos animados como Ronald McDonald e Pernalonga, super-heróis, Leigh Bowery, fetiche, Steve Strange. bem como Boy George e Gary Newman.

A maquiagem era uma parte extremamente importante de ser um *clubber*. A loja MAC na Christopher Street desempenhou um grande papel em ajudar e encorajar o desenvolvimento da identidade de muitos *clubbers*. A MAC oferecia cores brilhantes para o palco, que foram amplamente usadas entre eles.

A troca de nomes também era comum entre eles, poucos *clubbers* usavam seus nomes de batismo, geralmente os nomes representavam características que eles

¹¹⁰ “We’re basically talking about how you develop and define your personal identity as a brand, and back then, since there wasn’t the profiling that exists with social media where you define who you are by your online profile, the only way to really convey to the general public what you were about was the way you dressed. You had to say it with your clothes and you had to literally take it out onto the streets during the daytime and into the clubs at night. You were a walking advertisement for yourself.” STREET, Mikelle. *Out Magazine*. How the Club Kids Mapped Out Everything We Think About Culture Today, 17 de setembro de 2019. Tradução nossa no corpo do texto.

¹¹¹ “We’d wander the streets in the day collecting supplies, hot-glue them all together, wear it for a night until it fell apart, and then toss it. Everything between our head and feet was throwaway.” BOLLEN, Christopher. *Interview Magazine*. Walt Cassidy Walks Us Through the Wild Glamorama of New York City’s Club Kids, 3 de setembro de 2019. Tradução nossa no corpo do texto.

queriam destacar. “Entre os *club kids* especificamente a fórmula tinha certos detalhes – como nomes que alguém escolhia para si, que sempre indicavam alguma característica da sua personalidade ou seus interesses, ou ainda aquilo que se fazia além de ser um *club kid*.”¹¹²

Os sapatos eram desenvolvidos e usados para marcar a identidade e dar uma indicação da personalidade. Eram encomendadas plataformas enormes com o nome do *Club Kid*, sempre muito altos e coloridos. A moda era a ferramenta completa. Você dizia tudo o que precisava dizer sobre si através do visual. “Foi algo que não foi aleatório ou acidental. “Estávamos muito conscientes do que estávamos lançando e muito conscientes de que éramos os próprios produtos.”¹¹³.

Sobre essa exposição como um tipo de produto, os *Club Kids* eram bem organizados nessa missão, no início do movimento, o grupo possuía sua própria revista intitulada Project X, que contava com ensaios dos integrantes, detalhes de festas entre outras coisas. Dentro do clube, além de *bartenders*, dançarinos, anfitriões, *dj's* e *performers*, havia engenheiros de som, pessoal de relações públicas, equipes de arte para projetar os interiores e diretores de iluminação. Todas essas partes foram cuidadas desde o início.

Havia muitos aspirantes a fotógrafos nos clubes no final dos anos 1980 e no início dos anos 1990. A fotografia desempenhou um papel inestimável na criação de conteúdo, tanto para alçá-los na mídia, quanto para sua revista e para os panfletos distribuídos durante as festas.

Antes de irmos trabalhar à noite em um clube, frequentemente parávamos no estúdio de Michael Fazakerley em Chelsea para ter nossos looks documentados. Essas fotos seriam usadas para convites, fotos de imprensa, fotos de revistas e fotos publicitárias. Michael fazia uma foto na cabeça, uma foto no torso e uma foto de corpo inteiro de cada um de nós. Nossas noites eram muito estruturadas. Depois de sermos fotografados, tínhamos uma festa do Outlaw ou um jantar organizado no clube antes de a noite começar - era hora da família e geralmente tínhamos uma celebridade convidada, alguém como Joyce DeWitt da *Three's Company* ou Weezy [atriz Isabel Sanford] do *The Jeffersons*. Lá estávamos todos

¹¹² “With the Club Kids specifically, there were certain details within that formula — like the name that you chose for yourself which would always give some indication of your personality, or the things that you were interested in, or whatever you did aside from being a Club Kid.” STREET, Mikelle. Out Magazine. How the Club Kids Mapped Out Everything We Think About Culture Today, 17 de setembro de 2019. Tradução no corpo do texto

¹¹³ “We were very conscious of what we were putting out and we were very conscious that we were the products ourselves.” STREET, Mikelle. Out Magazine. How the Club Kids Mapped Out Everything We Think About Culture Today, 17 de setembro de 2019. Tradução nossa no corpo do texto.

nós jantando em pratos de papel no *Limelight* com alguém que víamos na televisão quando éramos crianças.¹¹⁴

Os *Club Kids* tinham como característica principal essa sua forma excêntrica e escandalosa de se vestir. Suas peças elencavam traços de androginia, propondo assim uma destruição do binarismo de gênero baseado na aparência física ou na vestimenta, explorando uma maior fluidez da identidade com uma proposta autêntica de auto-expressão. Sendo as boates e pistas de dança locais seguros para suas empreitadas mais ambiciosas, este espaço também, era uma forma de divulgar, por assim dizer, seus mais novos projetos.

2.3 Gênero

As discussões sobre gênero estiveram presentes em vários momentos em nossa História. Muito se discute sobre qual o papel do homem e o qual o papel da mulher na sociedade, e essa divisão de papéis é demarcada por vários signos, alguns são segmentados de acordo com sua função e até mesmo pela cor atribuída a eles. Mas as cores que foram impostas e que conhecemos, como sendo de menino ou de menina foram estabelecidas em um passado não muito distante, o que demonstra a fluidez pela qual a categorização do que é direcionado a um dos gêneros está assentada. No século XX, o rosa era associado ao vermelho que remetia ao sangue, simbolizando força e masculinidade. Esse padrão só se modificou com a industrialização dos Estados Unidos, após as Grandes Guerras.

Para compreendermos este processo de ressignificação, precisamos voltar a um passado anterior à associação entre cor e gênero. Na Inglaterra, no século XIX, a cor branca e os tons pastéis eram o padrão das vestimentas infantis¹¹⁵. Isso não acontecia por haver uma distinção relacionada ao gênero, mas sim por questões econômicas. Na época, a indústria da moda infantil não possuía consumidores em

¹¹⁴ “Before we would go to work at night at a club, we would often stop by Michael Fazakerley’s studio in Chelsea to have our looks documented. These photographs would be used for invitations, press photos, magazine shots, and publicity stills. Michael would do a headshot, a torso shot, and a full-length shot of each of us. Our nights were very structured. After being photographed, we’d either have an Outlaw party or there would be a dinner organized at the club before the night started—that was family time and we’d usually have a celebrity guest, someone like Joyce DeWitt from Three’s Company or Weezy [actress Isabel Sanford] from The Jeffersons. There we all were eating dinner off paper plates at the Limelight with someone we’d watched on television growing up.” BOLLEN, Christopher. Interview Magazine. Walt Cassidy Walks Us Through the Wild Glamorama of New York City’s Club Kids, 3 de setembro de 2019. Tradução nossa no corpo do texto.

¹¹⁵ PAOLETTI. Pink and Blue: Telling the Boys from the Girls in America. Indiana University Press. 2013.

busca de vestimentas singulares. Como era caro confeccionar roupas coloridas, as cores eram usadas apenas pelas pessoas mais velhas e pelos nobres da população.

Outra característica sobre as roupas infantis da época era o uso de vestido. Ambos os sexos faziam uso desta peça, provavelmente pela facilidade na higiene e movimentação da criança. Com o passar dos anos, os padrões de roupas começaram a se diferenciar para ambos os sexos. Entre o fim do século XIX e o início do século XX passou-se a definir as cores para cada gênero, de acordo com padrões que vinham do século XVIII.

Segundo Gavin Evans¹¹⁶, o azul associado à Virgem Maria, era a cor simbólica de maior destaque no cristianismo, tendo sido Maria a figura mais pintada da trindade cristã. À virgem e ao azul são atribuídas qualidades femininas como passividade, busca por harmonia, amor à ordem e a delicadeza das mulheres, enquanto o rosa estava ligado ao vermelho, visto como uma cor forte e enérgica que traria mais masculinidade aos garotos. Essas questões, puramente sociais que vinham desde séculos anteriores determinavam um suposto “padrão psicológico” para o uso das cores. Foi apenas na esteira da Segunda Grande Guerra que o cenário mudou. Entre 1920 e 1950, com a crescente industrialização dos EUA, o azul passou a ser comercializado por varejistas como a cor perfeita para homens, enquanto marcas de moda afirmavam que o rosa era a cor mais delicada. Com o tempo, essa dicotomia foi se espalhando para brinquedos, acessórios, berços e desenhos animados, gerando os padrões que hoje temos como verdade.

Para que possamos discutir o gênero, devemos entender o processo que possibilitou e ampliou essa discussão. Antes de podermos adentrar à teoria *queer*, a fim de explorarmos os processos de normatização em diferentes instituições e discursos sociais e a forma como os sujeitos expressam sua sexualidade e seu gênero. O feminismo é o maior contribuinte para a teoria *queer*, tendo as primeiras discussões a respeito de novos formatos políticos após a revolução francesa, no século XVIII. No século XIX, vários grupos de mulheres lutavam pelo direito ao voto sendo a Nova Zelândia um dos primeiros a possibilitar o voto para mulheres no ocidente do mundo¹¹⁷.

¹¹⁶ EVANS. The Story of Colour: An Exploration of the Hidden Messages of the Spectrum. Michael O'Mara, 2017.

¹¹⁷ MARKOFF. Centers, and Democracy: The paradigmatic history of woman's suffrage. Signs, 2003.

Os primeiros a permitirem o voto feminino não foram os grandes centros europeus, e sim suas (ex.) colônias. Aqui devemos explicitar que o poder ao voto feminino era limitado por classe e cor: o voto era acessível a mulheres de famílias tradicionais, e sobretudo de pele branca. O feminismo ganhou espaço em meados do século XX trazendo grandes contribuições referentes à divisão do trabalho e à desigualdade em relação ao gênero em diversos países. Após a década de 1960, o movimento conquista mais espaço político, passando a integrar de forma singular o pensamento acadêmico e os movimentos sociais.

A concepção de gênero, em relação às distintas construções e expressões sociais do modo de ser masculino e feminino, foi apresentada por vários intelectuais do feminismo e em seguida abordada em diferentes áreas do conhecimento. As feministas questionaram a hierarquização dos indivíduos com sustentação em seus gêneros. Indagaram as bases (saberes e poderes) que legitimavam um sistema social promotor de desigualdades que afetam as condições daqueles que são oprimidos. O formato do movimento social desigual, que parecia uma estrutura social natural e historicamente construída, levou a mulher em situação de opressão a visualizar-se com olhos masculinos. O feminismo volta-se à construção do olhar feminino, dando às mulheres a extensão da organização opressiva e de submissão em que estão inseridas, oferecendo-lhes instrumentos para a movimentação.

Os estudos feministas acusavam que a divisão do trabalho e o patriarcado estavam nas bases de diferentes sistemas de opressão, como os presentes no modo de produção capitalista. A função doméstica, obrigatória, era um dos pilares que sustentavam a exploração. A não-remuneração nos afazeres de casa possibilitava a sobrevivência da família, mesmo com baixos salários pagos aos trabalhadores nas fábricas. Com isso, o casamento se tornou um importante componente da sobrevivência de homens e mulheres da classe operária.

De acordo com Machado¹¹⁸, o olhar da ciência como politicamente neutro e livre de ambição foi construído com base em um ponto de vista: do homem caucasiano e heterossexual, sujeito esse responsável por toda a produção científica. A crítica à concepção de um 'sujeito universal' (homem cisgênero, branco e heterossexual) no

¹¹⁸ MACHADO. Campo intelectual e feminismo: Alteridade e subjetividade nos estudos de gênero. Série Antropologia. 170, 1994.

universo da ciência culminou em uma análise sobre vários outros grupos sociais marginais do mundo contemporâneo.

Várias problemáticas foram levantadas sobre o objeto do feminismo: pode ser tratada uma generalização da classe ‘mulher’? As mulheres do mundo sofreram a mesma opressão? Os esclarecimentos para algumas das questões vieram dos movimentos pós-coloniais e antirracistas. Nos anos de 1980 e 1990 nascem os estudos interseccionais, focando na diversidade das vivências que formam a mulher¹¹⁹.

O conhecimento interseccional acredita que a categoria ‘gênero’ não pode ser entendida de forma isolada das demais categorias que limitam os espaços sociais, como raça, classe ou etnia. Outro segmento importante para os estudos feministas provém da filosofia pós-estruturalista. Esta abordagem surge como forma de contestar os princípios do essencialismo e a ideia de um sujeito fixo e estável. O pós-estruturalista reconhece que a vivência individual do indivíduo não é algo que provém de sua identidade, mas sim um discurso e uma posição edificada socialmente¹²⁰.

O pós-estruturalismo se mostra muito importante para a teoria *queer*. A palavra *queer* é de origem inglesa, e significa “estranho” sendo usada por muito tempo como uma forma de ofensa às pessoas LGBTQIA+. Entretanto a comunidade tomou o termo que hoje é uma forma de indicar quaisquer pessoas que não se encaixa na heterossexualidade cisgênero. Ao ser incorporado pelas próprias vítimas que oprimia, o conceito transforma-se em uma afirmação e legitimação das identidades não capturadas pelas posições normativas de gênero¹²¹.

2.4 Teoria *queer*

A teoria *queer* surge a partir dos anos 1990 como uma das ramificações do feminismo pós-estruturalista, com os principais pensadores sendo: Michel Foucault, Judith Butler, Jacques Derrida e Jacques Lacan. O termo *queer* foi utilizado inicialmente por Teresa de Lauretis, em 1991¹²². Os pós-estruturalistas forneciam

¹¹⁹ BRAIDOTTI. Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômada. Labrys, Estudos Feministas. 2002.

¹²⁰ ALCOFF. Cultural Feminism versus Post-Structuralism: The Identity Crisis in Feminist Theory. Signs: A Journal of Women in Culture and Society. 1988.

¹²¹ TOBIN. A performance da masculinidade portenha no churrasco. Cadernos Pagu. 1999.

¹²² A expressão teoria queer é atribuída a Teresa de Lauretis, no seu artigo “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities” publicado em. 1991 na revista differences.

materiais de crítica aos padrões essencialistas, trazendo reflexões sobre sexualidade, sobre como o papel de gênero está mais relacionado ao social e histórico do que às diferenças biológicas¹²³. Os estudiosos da teoria *queer* criticam o conceito tradicional de identidade. Esse ponto de vista apresenta uma quantidade de ideologia liberal, tendo o indivíduo como absoluto, consciente e dono de atributos definitivos que o identificam durante sua vida.

Santos¹²⁴ declara que as identidades são diversas, formadas por uma imensidão de componentes sociais que se fundem aos indivíduos de diversas formas possíveis. A construção da identidade como algo fixo e definido converte-se na destruição de outros tipos de vivência. A autora sugere que a identidade *queer* oferece liberdade aos indivíduos, permitindo a reconstrução própria e a diversidade. O entendimento de fluidez identitária é primordial nos entendimentos da teoria, pois quebra a concepção de uma identidade sexual fixa, que se fundamentam ao redor de um corpo masculino ou feminino. Os estudiosos da teoria *queer* tentam fugir de Modelos que deem brecha a meios de uniformização e disciplinarização, sugerindo identidades construídas, desconstruídas e reconstruídas baseada em performances sociais do dia a dia com expressão de sexualidade e gênero¹²⁵.

A teoria *queer* traz uma nova concepção de entendimento das identidades com enfoque para a performance de gênero¹²⁶. O conceito de performance provém das artes cênicas é de origem latina e deriva da palavra *formare*¹²⁷. A palavra performance dá origem a termos que se confundem, mas são muito diferentes: performático e performativo. A palavra performático, tem origem no Brasil na década dos anos 1970, a palavra é usada para designar formas de arte como pintura, cinema, vídeo, música, drama e dança. E performativo é um termo que vai além da performance com as atividades artísticas, seu uso se dá na área linguística e de gênero. A adequação para a teoria *queer* destaca o papel do indivíduo desprendido dos vínculos normativos do corpo social contemporâneo. salienta a liberdade de gozar a sexualidade e o gênero de forma variada, despreocupada da obrigação de se adequar a um modelo¹²⁸. A

¹²³ SANTOS. Estudos Queer: Identidades, contextos e ações coletivas. Revista Crítica de Ciências Sociais. 2006. 3-15.

¹²⁴ Ibidem. p.05.

¹²⁵ Ibidem. p.06.

¹²⁶ BUTLER. El Género em Disputa. Barcelona: Routledge. 2007.

¹²⁷ HOUAISS. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Objetiva; 1ª Edição, 2001.

¹²⁸ Butler, op., cit. p.46.

ideia de performance de gênero está orientada em relação aos processos dos indivíduos de escolherem e construírem suas expressões de gênero.

Esse conceito é uma tentativa de Butler¹²⁹ de corrigir o problema em diferenciar sexo e gênero. Propondo gênero como performance, Butler expande a perspectiva de uma genealogia dos corpos, proporcionando uma compreensão da função que o contato com a cultura tem em sua formação. Esta compreensão permite vencer a divisão entre sexo e gênero, pois reconhece que os disciplinares sociais participam na construção daquele indivíduo, fazendo assim indissociável a cultura e natureza na percepção da manifestação humana¹³⁰. O jeito como os indivíduos manifestam seu gênero e sexualidade é construído com base em instrumentos sociais disciplinantes e normatizantes. Esses instrumentos colaboram para guiar os comportamentos e o gênero para caminhos socialmente aprovados. Esses instrumentos reafirmam papéis femininos praticados por corpos de mulheres e papéis masculinos sendo praticados por corpos de homens.

Foucault aborda a existência de um dispositivo da sexualidade, esses instrumentos de controle dos corpos e das subjetividades levantados nos trabalhos de Foucault, resumidamente, trata-se de um instrumento heterogêneo, uma estrutura de saberes e poderes que estabelece formas de vida, expressões e relações com os demais indivíduos. Nesta curva está a sexualidade, compreendida não somente como a prática sexual, mas como sistema de composição do corpo e da subjetividade¹³¹. A definição de 'dispositivo' é tratada amplamente por Foucault¹³², que engloba vários instrumentos sociais sejam eles discursivos ou não discursivos, incluindo também o poder. Poder é entendido por Foucault como sendo "um feixe de relações mais ou menos organizado, mais ou menos piramidalizado, mais ou menos coordenado"¹³³, esse poder não pode ser localizado e não tem como origem um indivíduo ou uma instituição típica, mas é distribuído nas relações rotineiras.

Essa conexão entre os conceitos nos direciona ao conceito de biopoder¹³⁴, entendido como instrumento de normalização dos prazeres e dos corpos que concebe uma relação contínua entre sexo biológico, gênero e orientação sexual. Assim, os

¹²⁹ Ibidem. p.243.

¹³⁰ Ibidem. p.281.

¹³¹ Foucault, M. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

¹³² Ibidem. p.85.

¹³³ Ibidem. p.141.

¹³⁴ Ibidem. p.143.

instrumentos de normatização da sexualidade e da performance de gênero, conforme entendidos por Foucault¹³⁵, são tratados pelo termo 'não normatividade' quando se quer assumir uma posição alternativa em relação às características predominantes da formação da identidade de gênero.

2.5 Performance de gênero

A separação de sexo e gênero parte da concepção de que o sexo é natural e o gênero é construído socialmente e reproduz um modelo social binário. Judith Butler¹³⁶ separa a ideia de gênero e que ele provém do sexo e questiona em que dimensão essa diferenciação entre sexo e gênero é totalitária. Butler declara não existir uma identidade de gênero detrás das manifestações de gênero, e que a identidade é performaticamente constituída¹³⁷. A filósofa analisa o gênero como um tipo de performance que pode ser executada por qualquer indivíduo, rompendo o pensamento segundo o qual cada indivíduo acomodaria apenas um gênero. Butler entende o corpo não como "natural", mas tão cultural quanto o gênero, a ponto que se problematizem as fronteiras do gênero, tornando-o tão cultural quanto a vinculação entre sexo e gênero¹³⁸.

Ao pensar o gênero como performativo, Butler indica que não há um substância ou identidade nos signos corporais, propondo-se a analisar três proporções da corporeidade: o sexo biológico; a identidade de gênero; e a performance de gênero, sendo o componente do performativo aquele que desestabiliza as correlações binárias e indica uma característica de imitação do gênero. Para Salih¹³⁹, Butler sugere refletir o gênero como vinculado a identidades que podem ser entendidas como oscilantes e em determinados períodos sociais esta é formada a partir da sucessão ou recorrência de feitos performativos. Esses feitos representam o modo como o corpo e o gênero são exibidos no dia a dia da sociedade, através de uma normalização sexual e um "conflito" com as divisas da sexualidade, fazendo com que o indivíduo por ela

¹³⁵ Foucault, M. História da Sexualidade. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

¹³⁶ BUTLER. Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

¹³⁷ Ibidem. p.236.

¹³⁸ BUTLER. "Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault". In: BENHABIB, Seyla & Cornell, Drucilla. Feminismo como crítica da modernidade. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos. 1987. p. 143.

¹³⁹ SALIH. Judith Butler e a Teoria Queer. Belo Horizonte: Autêntica. 2012.

composto a teste a todo momento. Portanto, é considerável ponderar que estas manifestações agem como paródias de gênero, visto que, achincalham e evidenciam os indivíduos existentes. As paródias de gênero são mais performáticas, porque zombam do gênero a partir da imitação.

Neste caso, deve ser possível encenar esse gênero sob formas que chamem a atenção para o caráter construído das identidades heterossexuais que podem ter um interesse particular em apresentar a si mesmas como essenciais e naturais, de maneira que seria legítimo dizer que o gênero em geral é uma forma de paródia, mas que algumas performances de gênero são mais paródicas do que outras¹⁴⁰.

Com os conhecimentos pós-estruturalistas, analisa-se o gênero como algo que fazemos e que possui completa vivência cultural, com um jeito de ser e agir com expressão e signos corporais que não se resumem apenas ao sexo. Portanto, é preciso considerar que os indivíduos são formados desde o nascimento e aprendem nas mais diversas culturas:

Gênero não é algo que somos, é algo que fazemos, um ato, ou mais precisamente, uma sequência de atos, um verbo em vez de um substantivo, um fazer em vez de um ser. O gênero é a contínua estilização do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido e que se cristaliza ao longo do tempo para produzir a aparência de uma substância, a aparência de uma maneira natural de ser¹⁴¹.

Isso faz as pessoas pensarem que uma pessoa não pode decidir livremente qual gênero escolher, porque os rótulos de gênero são limitados e, por causa do gênero do indivíduo, não há espaço para escolha livre. O conceito de expressividade decorre do disfarce da identidade, em que a externalização é um resultado possível:

O gênero demonstra ser performativo, constituinte da identidade que pretende ser, o gênero é sempre um fazer, embora não um fazer por um sujeito que se possa dizer que preexista ao feito, performativamente constituído pelas próprias expressões que são seus resultados¹⁴².

Com isso, deve-se apegar aos conceitos de performance e performatividade quando se associa ao gênero. Gênero não é performance, mas faz uso da performatividade para a refutação do eu. Assim, Butler pontua que “a performance

¹⁴⁰ Butler, op. cit. 2003, p. 93.

¹⁴¹ Ibidem. p. 25, 35.

¹⁴² Butler, op. cit. 2012, p. 25.

pressupõe um sujeito, enquanto a performatividade contesta a própria noção de sujeito”¹⁴³. A formação do sujeito é uma construção cultural, definida por grupos.

De acordo com a teoria de Butler¹⁴⁴, performance não significa "real", mas o contrário: artificialidade, performance é encenação. Embora a visão de Butler se concentre na teoria de gênero, essa pode ser muito útil para pensar sobre o conceito de ficção autoconstruída. Para Butler, gênero é uma construção performática, ou seja, uma construção cultural imitativa ou acidental. James St. James, relata que os *club kids* se orgulhavam de quebrar as barreiras e subverter os estereótipos de gênero:

Nós criamos nossas próprias tendências, enfrentamos tabus e satirizamos protocolos sociais. No final das contas - e eu digo isso com uma cara séria - acredito que tivemos um efeito destabilizador na cultura pop como um todo. Nós influenciámos toda uma geração de crianças em programas como Geraldo, Phil Donahue e Ricki Lake¹⁴⁵.

Gênero é uma demonstração corporal, pode-se dizer que é um tipo de comportamento, intencional e performático. O performativo supõe uma construção dramática e acidental que implica significado. Butler acredita que a ideia de gênero como a essência interna do sujeito e a garantia da identidade é uma ilusão, e seu objetivo é regular o desejo sexual dentro do quadro obrigatório da heterossexualidade reprodutiva. Portanto, o gênero é considerado uma ficção regulatória e sua força expressiva se manifesta pela repetição das regras de ocultação de suas convenções.

Conseguimos identificar muitas características dos *clubbers* que se enquadram como objetos dos estudos de gênero. Ao que o movimento se afasta das inspirações da cultura gay da *disco*, e até mesmo do *punk*, também se distanciou das ideologias super simplificadas das expressões de gênero. Em mais de uma entrevista, a intenção de confundir ou parodiar o gênero é exposto¹⁴⁶, e a confusão era confirmada pelas pessoas de fora do movimento que com estranhamento questionavam qual o gênero por trás da persona criada pelos *clubbers*. Em uma entrevista para o programa *the Joan Rivers show*, a apresentadora questiona o gênero por trás da identidade criada

¹⁴³ Ibidem. p.33.

¹⁴⁴ Butler, op. cit. 2003, p. 197.

¹⁴⁵ “We created our own trends, tackled taboos, and lampooned social protocol. Ultimately—and I say this with a straight face — I believe we had a destabilizing effect on pop culture as a whole. We influenced a whole generation of kids on shows like Geraldo, Phil Donahue, and Ricki Lake”. JAMES. “Art Dark: Meet James St. James, Original Club Kid and Nightlife Icon,” The Huffington Post, 2014.” Tradução nossa no corpo do texto.

¹⁴⁶ “claro! estávamos todos andrógenos ... Uma mistura de todos os sexos, quase como um alienígena onde não importa se você era um menino, uma menina, ou algo entre os dois.” FUSARI, Gabriel Green. Medium Website. Entrevista com Michael Alig, Rei dos Clubkids, 8 de novembro de 2018.

por Leigh Bowery, no que ele se identifica como sendo um homem. Após esta revelação a entrevistadora questiona novamente o fato dele ter peitos¹⁴⁷. Em um outro episódio do mesmo programa, alguns *club kids* são apresentados por Rich Glam, que também integrava o grupo. Todos estão vestidos com trajes caseiros ricos em detalhes. Em meio à apresentação de Rich surge a pergunta por parte de Rivers “Quem são os homens e quem são as mulheres?” “É tudo um borrão neste ponto”, responde Rich¹⁴⁸. A estética *Club Kid* não era feminina, mas possuía elementos que interpretamos socialmente como sendo femininos. Os trajes tinham um ar caricaturado para causar confusão e familiaridade ao receptor.

Os *clubbers* funcionaram como um sistema de apoio para grupos marginalizados, permitindo que aqueles que adentrassem, pudessem explorar sua sexualidade, seu gênero e sua aparência. Foi justamente essa liberdade de ser e experimentar que transformou o *Club Kid* um movimento único. Através da experimentação, os *club kids* criaram sua persona e uma estética que transcendeu a cultura moderna, abrindo caminho para as escolhas estilísticas únicas, estranhas e absolutamente fabulosas, que conseguimos observar com mais facilidade hoje.

2.6 Performances Culturais

Do ponto de vista antropológico, performance é qualquer atividade realizada por uma pessoa ou grupo na presença de e para outra pessoa ou grupo¹⁴⁹. Portanto, para Victor Turner¹⁵⁰, a performance revela a profundidade, autenticidade e personalidade de uma cultura. As performances culturais não devem ser entendidas apenas como o estudo de performances específicas ou uma forma específica de estudar um fenômeno. Performances culturais devem ser considerados em suas múltiplas formas universais.

Performances culturais são um conceito que se insere em propostas metodológicas interdisciplinares, com o objetivo de comparar a civilidade entre múltiplas decisões concretas. Também visa determinar o processo de desenvolvimento dessas sociedades e seu potencial de alteração; compreender a

¹⁴⁷ The Joan Rivers Show. 1993.

¹⁴⁸ Club Kids fashion show Joan Rivers. 1993

¹⁴⁹ SCHECHNER. Performance theory. New York: Routledge, 1988. p. 30.

¹⁵⁰ TAYLOR. Hacia una definición de performance. O Percevejo, Rio de Janeiro, ano 11, n.12, 2003. p.19.

cultura por meio de seus ricos e diversos produtos "culturais", ou seja, como as pessoas se articulam, experimentam, e percebem a si mesmas, suas origens, estruturas, contradições e seu desenvolvimento futuro¹⁵¹.

As Performances Culturais colocam em foco determinada produção cultural humana e, comparativamente, a partir dela, em contraste, procuram entender as outras culturas com as quais dialogam afirmativamente ou negativamente. As performances culturais, ao serem examinadas devem ser também entendidas como uma concretização da autopercepção e da autoproteção dos agentes desta cultura, do entendimento que estes fazem ou constroem de si mesmo, determinando e sendo por eles determinados. As performances culturais se concentram em obras culturais humanas específicas. Em contraste, tenta entender outras culturas relacionadas a ele, dialogando de forma positiva ou negativa.

As performances culturais são então acrescidas a esta equação e adensam a percepção diversa de uma determinada cultura e/ou sociedade, podendo estas serem entendidas em maior complexidade, não apenas pelos dados "objetivos" de sua organização, mas também pelas formas icônicas de expressão das [suas próprias] atividades [...]. As performances culturais são formas simbólicas e concretas que perpassam distintas manifestações revelando aquilo não evidenciado pelos números, mas atingido plenamente pela experiência¹⁵².

Se entendermos as performances como um fenômeno universal, podemos considerar sua atuação em diferentes lugares e épocas.

Estes estudos sobre as performances da cultura podem ser encontrados em muitos lugares e sujeitos, e em várias ondas, e em várias áreas do conhecimento. Sejam nos escritos da teatralidade de Evreinov (1908), dos formalistas russos (1914 em diante), nas vanguardas russas incineradas e decapitadas nos processos de Moscou, em várias abordagens do pensamento alemão, francês e espanhol sobre cultura, na Semiologia e na semiótica, na linguística, na história cultural, na psicologia, na sociologia e principalmente nos escritos da antropologia cultural, centro privilegiado que usa suas lentes telescópicas como espelho simbolizado na civilização que se constrói em nossa frente. Reduzir estes estudos amalgamados a um centro propulsor único seria ignorar a sua grande diversidade e riqueza, formado por camadas interpenetrantes de distintas águas, a apenas uma caravela solitária¹⁵³.

¹⁵¹ CAMARGO. Milton Singer e as Performances Culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. In: KARPA, Los Angeles, n. 6, 2013.

¹⁵² Ibidem. p. 2-3.

¹⁵³ Camargo. Performances da Cultura: Ensaio e diálogos, Per-Formance e Performance Art: superae as velhas traições. Goiania: kelps, 2015. p. 20-21.

Vitor Turner define performance como uma forma de expressão, tratando a experiência e a performance como a realização geral de algo, uma forma de totalidade¹⁵⁴. No entanto, a performance é uma expressão e ao mesmo tempo coisa em si¹⁵⁵. Marvin Carlson, apresenta uma variedade de usos do termo performance, de desempenho ou manifestação de habilidades, até princípios de comportamento restaurado, explorado com maior atenção por Richard Schechner¹⁵⁶.

Reconhecer que nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados, levanta a possibilidade de que qualquer atividade humana possa ser considerada como performance. Ou pelo menos que toda atividade é executada com uma consciência de si mesma¹⁵⁷.

Marvin Carlson destaca que a diferença entre performance e vida real não é a forma de comportamento, mas a atitude, ou seja, o pensamento sobre a performance e a qualidade da performance. Para Carlson, performance pode mostrar habilidades e modelos de comportamento codificados e socialmente identificáveis. Uma outra opção fornecida pelo autor é atribuída ao sucesso na realização de uma função, que é julgada por um terceiro. Esta performance é geralmente conferida a atividades não humanas. Carlson sugere que na performance subsiste uma ideia de duplicidade, onde o feito real seria aferido a um modelo mental, sendo a performance eternamente executada para alguém¹⁵⁸. Mesmo que esse alguém seja o "eu", a performance sempre servirá a um indivíduo.

Richard Schechner divide performance em 8 tipos, sendo elas: na vida cotidiana, nas artes, nos esportes e outros entretenimentos de massa, nos negócios, na tecnologia, no sexo, nos rituais – sagrados e temporais e em ação. Havendo momentos em que acontecem de forma individual e em outros de forma misturada¹⁵⁹. Neste trabalho daremos uma devida atenção a uma delas, a performance nas artes.

2.7 Performance art

¹⁵⁴ Ibidem. p.05

¹⁵⁵ Ibidem. p.05

¹⁵⁶ CARLSON, Marvin. Performance: Uma Introdução Crítica. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2010. 271 p. 15.

¹⁵⁷ Ibidem. p. 15.

¹⁵⁸ Ibidem. p. 17.

¹⁵⁹ SCHECHNER. what is performance? in performance studies: an introduction, second edition. New York & Londres: Routledge, p. 28-51

As performances culturais e a *performance art*, são dois acontecimentos diferentes, com nomes similares, mas não podem ser entendidas da mesma forma. A *performance art* é um movimento artístico, assim como o futurismo, o surrealismo, a *pop art*, o dadaísmo, e o cubismo¹⁶⁰, sendo a cidade de Nova York um refúgio para essas tendências.

RoseLee Goldberg foi uma das primeiras a produzir escritos sobre história da *performance art*¹⁶¹. Goldberg relaciona a arte performática à arte conceitual e acredita que nessa linguagem os produtos da arte se colocam menos importantes do que os conceitos, por isso é impossível, comercializar esta forma de arte, impossibilidade que as vezes é intencional. Goldberg explica que as *performances art* podem mostrar conceitos, questionar práticas artísticas e construir obras para se colocar contra as regras institucionais. As *performance art* são utilizadas para entrar em contato direto com o público, chocar e repensar a forma como eles enxergam a arte, e qual a sua conexão com a cultura e romper drasticamente com os costumes e convenções da sociedade da época,¹⁶².

O espírito dominante era de irritação e raiva diante dos valores e estruturas dominantes. enquanto estudantes e trabalhadores gritavam slogans e erguiam barricadas nas ruas em protesto contra "o sistema", muitos jovens e artistas abordavam a instituição da arte com igual ou maior desprezo. Questionavam as premissa aceitas da arte e tentavam redefinir seu sentido e função¹⁶³.

Goldberg acredita que a *performance art* é um meio de expressão que normalmente não tem narrativa e não usa personagens, tentando romper o conceito da pintura e da escultura e também romper as limitações do sistema de museus e galerias, levando provocativamente ações que desencadeiem mudanças políticas e culturais¹⁶⁴. Outras particularidades que a *performance art* costuma apresentar é a resistência à ideia de "espetáculo", especialmente no que se refere à sensação de grandeza dada por Debord¹⁶⁵. Focando no aqui e no agora, o corpo do artista é utilizado como meio e momentaneidade. Apesar da *performance art* ser geralmente relacionada à atuação em eventos únicos e não repetíveis, outras de obras em

¹⁶⁰ CAMARGO. op. cit. 2015, p. 20-21.

¹⁶¹ GOLDBERG. Performance Art: From Futurism to the Present (World of Art), Londres. Thames & Hudson; Rev Sub edition. 2001.

¹⁶² Ibidem. p. 09.

¹⁶³ GOLDBERG. A arte da performance. São Paulo: Editora Maertins Fonte, 2006.

¹⁶⁴ Ibidem. p. 09.

¹⁶⁵ DEBORD. Society Of The Spectacle. BUREAU OF PUBLIC SECRETS, Berkeley, 1967.

diferentes tipos de mídias híbridas também pode ser associada a este tipo de linguagem¹⁶⁶. Em consonância a teoria de Goldberg, os *club kids* se enquadram muito bem nas definições de performance. Seu tipo de performance era de contato direto com o telespectador e em grande parte das vezes o público era levado a participar da ação. Suas manifestações eram produzidas em qualquer local e momento, sem muita anunciação do que trataria a performance. Suas caracterizações viviam em eterna transformação, apresentando diferentes elementos e conceitos com o passar do tempo. Sobre essa mudança frequente, Svendsen explica que esse indivíduo à moda; “é um eu sem natureza coesa, sem um passado real, porque esse passado é sempre esquecido em favor do presente, mas também é um eu sem futuro, uma vez que esse futuro é completamente aleatório”¹⁶⁷. Esse indivíduo assume uma nova identidade momentânea sem preocupação com o que ela foi ou poderia ser. Com a oportunidade de desfrutar uma vestimenta por noite, o *clubber* podia optar por viver nessa sucessão incessante de personagens. Desta forma, levava ao limite a lógica da renovação acelerada¹⁶⁸.

Sobre as performances, essa transformação, Lucio Agra explica que a razão pela qual *performance art* pode resistir à definição é precisamente porque *performance art* está em constante adaptação. Quer sejam condições técnicas ou situações contextuais, a performance, integraram uma variedade de formas artísticas mistas. Essas formas não se limitam às formas tradicionais, como por exemplo a pintura, escultura ou o teatro. “Valemo-nos do termo mas praticamos a performance como algo que está e não está, simultaneamente, no terreno da arte”¹⁶⁹.

Apesar do conceito de *performance art* ser um termo abrangente nas mais diversas obras e áreas de pesquisa, a noção de resistência pode, pelo menos em algum momento, permear as expressões artísticas associadas a esses termos. Na cidade de Nova York da década de 1960, devido às mudanças em sua estrutura e população, a demanda por espaços alternativos passou a aumentar¹⁷⁰. A experimentação do surgimento de alguns espaços alternativos incentivava a produção

¹⁶⁶ SCHIOCCHE. Performance Art como forma de resistência: dos espaços alternativos de nova York à superidentificação. Florianopolis.2015. p.13.

¹⁶⁷ SVENDSEN. Moda: Uma filosofia, Zahar, Rio de Janeiro, 2010. p. 172.

¹⁶⁸ De acordo com Lipovetsky, a sociedade está organizada de acordo com a lei da renovação acelerada, centrada na temporalidade do presente à efemeridade do sistema da moda.

¹⁶⁹ AGRA. Porque a Performance Deve Resistir Às Definições: (Na Indefinição Do Contemporâneo 2.0). VIS. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, Brasília, v.10 n. 1, 2011.

¹⁷⁰ Mudanças essas que são explicadas com maior detalhes no capítulo um deste mesmo trabalho.

de empreitadas mais empíricas, que normalmente se baseiam em conceitos e princípios estéticos como a momentaneidade o efêmero, princípios estéticos que em sua maioria não se enquadravam na ideologia do mercado¹⁷¹.

Britta Wheeler¹⁷² explica que na década de 1970 a arte performática apareceu em locais alternativos aos circuitos oficiais de museus e galerias de arte, como ateliês de artistas ou ruas, contrariando os valores estabelecidos e promovendo maior igualdade entre grupos sociais.

Tom Marioni fundou o Museu de Arte Conceitual em San Francisco em 1970. Este se tornou o primeiro espaço alternativo de trabalho no país, na vanguarda de uma tendência que rapidamente ganhou força e pela meados da década de 1970 explodiu em um movimento.¹⁷³

Durante esse período, o termo *performance art* foi usado para se referir às diferentes formas de expressão que tinham em comum privilegiar o corpo em relação à fala ou à mente. A forma foi priorizada em oposição ao conteúdo e ao objeto¹⁷⁴.

O termo é introduzido com maior fervor em 1973, o que provavelmente se dá pela da adição deste em grupos não muito periféricos¹⁷⁵. Wheeler acredita que a consolidação da *performance art* no meio artístico dependia da sua comercialização, o que desencadeou o que ela acredita ser a oficialização desse processo. De acordo com Wheeler, na década de 1980, o conceito de *performance art* foi usado como um termo "coringa" para descrever toda e qualquer nova expressão artística, e cada vez mais pessoas passaram a ser descritas como *performers*. Nesse mesmo espaço de tempo a *performance art* se tornou popular nas boates, sendo procurada pelo próprio público¹⁷⁶. A autora explica que a *performance art* passa a ser expressão com sentido aproximado de comportamento desviante, entretanto, esse movimento consegue alargar sua audiência e os locais onde ocorriam essa manifestação artística, passando

¹⁷¹ ROSATI, e STANISZEWSKI. *Alternative Histories: New York Art Spaces 1960-2010*. Cambridge, Ma: EXIT Art; The MIT Press. 2012. p.17.

¹⁷² WHEELER. *The Institutionalization of an American Avant-garde: Performance Art as Democratic Culture, 1979- 363* 2000. *Sociological Perspectives*. Berkley: Sage Publications, Inc, v. 46, n. 4, p. 491-512. 2003.

¹⁷³ "Tom Marioni established the Museum of Conceptual Art in San Francisco in 1970. This became the first working alternative space in the country, at the vanguard of a trend that quickly gathered force and by the mid-1970s exploded into a movement." *Ibidem*. p.496. Tradução nossa no corpo do texto.

¹⁷⁴ CARLSON, Marvin. *Performance: Uma Introdução Crítica*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2010. p. 271.

¹⁷⁵ STILES, e SELZ. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings*. Berkley. Los Angeles: University of California Press, 1996.p.1003

¹⁷⁶ WHEELER, *op. cit.*, p. 501

a ocupar locais como teatros e televisão¹⁷⁷. Em relação à cena nova-iorquina, vários autores insinuam que apesar da *performance art* e os espaços alternativos geralmente serem tratados como locais relacionados à resistência, alguns artistas não possuíam objetivos políticos, sem contar que as estratégias de resistência foram absorvidas pelo *mainstream*¹⁷⁸. Entre os *club kids*, o número de adeptos crescia de forma exponencial. Os *clubbers* passaram a receber cartas de adolescentes após a exposição midiática. Harden Guest¹⁷⁹ explica que os *club kids* se tornaram um tipo de amigos da mídia ao ocuparem o lugar deixado pelas antigas celebridades do *Studio 54*. Eles estamparam capas como *People*, *Time*, *News week*, *The New York Times* e *New York Magazine*. Em 1994, apareceram em programas de televisão como *The Geraldo Show*. Os *clubbers* eram um exemplo prático de um tipo de arte não comercial, incorporada pela mídia, com suas caracterizações estranhas e vestimentas controversas com o objetivo de dar ênfase às personalidades estabelecidas pelos indivíduos que executam a performance. Mesmo com a exposição midiática o comportamento desviante era presente, e as performances realizadas em clubes fechados eram um espetáculo para além da vestimentas. Algumas performances regulares incluíam um “bebedor de urina”, champanhe proveniente de “lavagens anal”, concursos de strip-tease e performances sexuais figurando indivíduos com membros amputados.

Viviane Matesco afirma que a performance é legitimada procurando o sentido nela mesma e corporalizando conceitos de arte pelo meio de inquirições como o corpo com dor, as ligações com o espaço ou com o público¹⁸⁰. O corpo em atuação é comum a várias manifestações artísticas a partir de meados do século XX. Perante o corpo, o regulamento tradicional da arte é desmantelado e o artista apropria-se de atribuições mais aproximadas da função de mediador. A função duplicada do artista como sujeito e objeto cessa a divisão entre artista e observador;

O corpo abandona o espelho e passa a atuar literalmente seja mediante ação ou mediante ênfase de dimensões antes reprimidas, como sexualidade, os fluidos e odores. Se com arte moderna rompe-se com a imagem de corpo ocidental idealizado por intermédio da

¹⁷⁷ WHEELER, op. cit., p. 502

¹⁷⁸ SCHIOCCHET, op. cit., p. 247.

¹⁷⁹ HADEN-GUEST. *The last party: studio 54, disco, and the culture of the night*, Willian Morrow and company, New York. 1997.

¹⁸⁰ MATESCO. *Corpo, ação e imagem: Consolidação da performance como questão*. Revista Poiésis, n 20, Rio de Janeiro, 2012.

fragmentação e da deformação, agora se afirma um corpo primário, supostamente fora de qualquer apreensão especular¹⁸¹.

Ao utilizar o corpo como instrumento artístico, a performance tenta estimular a atenção dos indivíduos acostumados à arte tradicional. O sentido da performance habita na conexão que se estabelece entre o emitente e o receptor, evidenciando o distanciamento real entre as construções sociais instituídas e o corpo carregado em decurso do artístico. Thierry de Duve explica que a performance é a arte do aqui e agora, porque acarreta a presença, em locais e períodos reais, entre performer e indivíduo.

A obra de arte cessa de existir uma vez que o performer e seu público se separam, por isso é dependente do *hic et nunc*, intransponível no espaço e não reproduzível no tempo. O que os junta é um contrato e um rito. O contrato é trilateral, uma vez que na performance três instâncias estão reunidas: uma instituição, um performer, um público. Quanto ao ritual, ele assegura a cada um seu e seu tempo, e o elo para fazer existir um objeto que não preexiste a seu nome: a prática da performance. Não se pretende, portanto, que uma performance produza um objeto de arte, mas que instaure um rito performativo, seja com gestos, a dança, ato, ou imagem; um conjunto sem regras que foi estabelecido chamar de performance, por isso o fenômeno performance depende de uma nomeação, e isso é um objeto de arte, tal como o urinol de Duchamp¹⁸².

Um exemplo que podemos elencar é o estilo *body art* (arte corporal). Jorge Glusberg¹⁸³, explica que a *body Art* é um termo usado para identificar seja qual for a demonstração artística que englobe o uso do corpo como condutor de expressão. O termo *body Art* surge por volta de 1965 e é usado até os dias de hoje¹⁸⁴. Ao compreendermos a definição que o pesquisador atribui à *body Art*, a constatação é que a *body Art* abriu caminhos para o que conhecemos hoje como *performance art*, devido ao seu caráter distinto em relação à arte da época e seu papel na condição de enriquecer o corpo e sua habilidade de criar signos¹⁸⁵.

O denominador comum de todas essas propostas era o de fetichizar o corpo humano – eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo a sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual

¹⁸¹ Ibidem. p. 106.

¹⁸² DUVE. La Performance *hic et nunc*. Chantal, Pontbriand. *Performances Tex (e)s et documents. Actes du Colloque Performance et Multidisciplinarité: Postmodernisme*. Montreal: Parachute, 1981. p. 18.

¹⁸³ GLUSBERG. A Arte da Performance. São Paulo: Perspectiva, 2007.

¹⁸⁴ DEMPSY. Estilos, Escolas e Movimentos: Guia Enciclopédico da Arte Moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p.244.

¹⁸⁵ RAMIREZ. O que é performance? Entre contexto histórico e designativos do termo. *Arteriais | revista do ppgartes*. Ufpa. n. 04, 2017. p.99.

por sua vez, depende o homem. Em outras palavras, a body art se constitui numa atividade cujo objeto é aquele que geralmente usamos como instrumento. (...) Ao mesmo tempo, a body art se diluía dentro de um gênero mais amplo – a performance. Enquanto a body art se expandia pela América, Europa e Japão, outros pesquisadores interessados em pesquisar novos modos de comunicação e significação convergem para uma prática que, apesar de utilizar o corpo como matéria prima, não se reduz somente à exploração de suas capacidades, incorporando também outros aspectos, tanto individuais como sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista em sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte¹⁸⁶.

Neste ponto podemos afirmar que é incontestável a vinculação entre os *club kids* e as características conceituais da *body art*, Tudo era voltado a como você se expressaria a partir do seu corpo, e o que ele poderia vir a ser a partir das suas próprias expectativas.

No livro *Disco Bloodbath*, James St. James relata que algumas personalidades do grupo se tornaram marcantes devido à sua singularidade, entre elas, o frango batizado de Clara. A galinha, despretensiosamente, se tornou um dos *Club Kids* mais memoráveis. Além dela, existem também um urso e um cachorro que James acreditava trazem ao clube uma aura de desenho animado.

Muitos outros *clubbers* se destacaram, como por exemplo, Christina. De acordo com James, Christina não havia sido criada por Michael. James se referia a Christina como alguém na linha de montagem de Deus produzida com muito *Special K*, como uma abominação da natureza, um urubu velho louco com um corpo como *Pa Kettle* e rosto como um machado, com uma velha peruca loira, e sem lábios, apenas uma fina linha vermelha e testículos caindo bem abaixo de sua bainha, batendo contra seus joelhos.

Uma outra personalidade que se destacou foi Amanda Lepore, ela era sexy, sempre bem vestida, com uma aparência de menina rica e muito bem cuidada pelos homens. Já Jenny Talia era careca expunha grande parte do corpo de uma forma que beirava o fetichismo, em uma de suas montações ela se encontra totalmente trajada de látex, com uma máscara que cobria seu rosto expondo apenas olhos e boca. Walt Paper era a própria definição de androginia com elemento punk e uma estética única com olhos bem marcados e cabelo em partes da cabeça. Angel era conhecido por

¹⁸⁶ GLUSBERG, op. cit., p.43.

usar asas, como um anjo na noite das festas¹⁸⁷. Com essas características havia muitos outros, igualmente fabulosos aos aqui descritos. Walt Cassidy em entrevista conclui: “Estávamos totalmente imersos na noção de vida como arte e identidade como meio.”¹⁸⁸

O movimento Club Kid, portanto se destacou a partir da sua especificidade. O discurso de liberdade de ser quem você quisesse angariou muitos seguidores, chamou atenção da mídia, levantou questionamentos de gênero, ressignificou o corpo e o campo da arte, além de empregar toda uma classe noturna enfraquecida ao fim da década de 1980. Com a mesma força que subiu, despencou com a devastação que a droga causou. Mas a sua importância artística deve ser levada em consideração apesar dos acontecimentos que culminaram no seu fim.

3 CONCLUSÃO

¹⁸⁷ ST. JAMES. Party Monster: A Fabulous But True Tale of Murder in Clubland. Simon & Schuster. 1999.

¹⁸⁸ “We were fully immersed in the notion of life as art, and identity as medium.” GOODMAN, Alyssa. Them. When the Club Kids Ruled New York. The new book New York: Club Kids celebrates the glamor and creativity of ‘80s and ‘90s queer nightlife, 26 de novembro de 2019. Tradução nossa no corpo do texto.

Os *clubbers* pregavam a liberdade de ser quem você quisesse ser, sejam em *nigth clubs* da cidade, ou em espaços públicos. A estética *clubber* nada mais era que a junção de várias outras subculturas das décadas de 1980 e 1990 levadas ao extremo. Comumente identificados pelas suas maquiagens carregadas, *facekini*, objetos neon, roupas metalizadas, miçangas, vinil, látex e saltos plataformas. Esses indivíduos multifacetados guiados por Michael Alig e James St. James, surgiram em meio a grandes transformações na cidade de Nova York.

Na década de 1970, o cenário de Nova York, consistia na saída da população branca do centro, para longe do mito da violência negra e de sua pobreza. Na década de 1980 os locatários que não conseguiam alugar suas residências e comércios alagando-as para artistas com aluguéis abaixo do estipulado. Nesta mesma década, a cidade se reestrutura a partir da valorização da cidade, com o aumento dos preços imobiliários e crescimento do turismo, as manifestações artísticas e culturais produzidas pelas minorias passam a ser incorporadas pelas culturas dominantes. A apropriação do trabalho dos artistas marginalizados favoreceu a especulação. Ocorre uma perda artistas, músicos, profissionais liberais e jovens profissionais para outras regiões, estados e cidades como Chicago e Detroit após o crescimento do custo de vida em Nova York.

Em meio a esse processo de escanteamento por meio da gentrificação, o contexto de violência é acentuado nos bairros com maior taxa de desemprego, e alta proporção de jovens de 16 a 19 anos, afro-americanos e hispano-americanos, sendo vítimas de homicídio como resultado do aumento do tráfico o crack, por volta de 1985 e que se espalhou rapidamente. Entre os *clubbers*, os traficantes de drogas eram amplamente reconhecidos e venerados. Apesar de o movimento inicialmente ter sido totalmente contra as drogas. Parte dessa ascensão entre a comunidade LGBT se deu, devido a necessidade de escapismo e formas de abstração, seja ela por bebida ou por substâncias ilegais.

Nessa mesma época a comunidade passou a enfrentar a devastação causada pelo vírus HIV e a repercussão negativa à comunidade. A falta de cobertura e ações de controle e proteção instauraram uma crise na saúde relacionada aos

homossexuais, agravadas pela negligência dos líderes da cidade. A AIDS afugentou as pessoas que deixaram de frequentar festas em danceterias e bares. Sem contar a lacuna deixada por Warhol que faleceu no final da década de 1980. é neste contexto em que os *club kids* estão inseridos. Com selvageria, felicidade e juventude para a cidade em meio à escuridão contínua da AIDS, e a violência no cotidiano que os *clubbers* se fixam, com um discurso inclusivo e democrático, de dissolução as elites sociais até então estruturadas pelo *Studio 54*. Os indivíduos se colocavam ao oposto da simplicidade instaurada pelo Grunge. com uma nova reformulação do conceito de beleza, oposição à simplicidade de roupas comuns e surradas que o Grunge propunha. Os *clubbers* funcionaram como um sistema de apoio para grupos marginalizados, permitindo que aqueles que adentrassem, pudessem explorar sua sexualidade, seu gênero e sua aparência. Essas características definiam a identidade do grupo.

No que se refere a identidade Stuart Hall presume que a formação da identidade ocorre na relação entre as pessoas que detêm com os valores, sentidos e símbolos, ou seja, a cultura. A identidade é, conseqüentemente, formada na relação do sujeito com a sociedade, numa interlocução constante com o mundo. Na pós-modernidade o sujeito não se restringe a apenas uma definição, sua vestimenta também não se coloca rigidamente estabelecida. A vestimenta, apresenta uma finalidade de comunicação. Ela assume um papel de espelho para o homem moderno, distinguindo o indivíduo ao grupo ao qual ele pertence, o vestuário, associado às formas do corpo constroem identidades, esse vestuário pode assumir um papel de imitação ou distinção se colocando como uma forma de cultura não verbal.

Goffman, afirma que toda pessoa se veste de uma persona, essa, no que lhe interessa, expõe um “eu” apropriado para cada circunstância e, simultaneamente, esconde um self, que, se desvelado, poderia atrapalhar o seu propósito. Todo indivíduo é consciente dessa personificação. Goffman acredita que os eventos sociais se revelam nas interações entre as pessoas, que se baseiam na interação, estrutura, cultura e política da sociedade em que o indivíduo vive. Goffman acredita que toda relação social comum é construída em uma cena semelhante a um teatro, onde as pessoas terão ações, oposições e reações completamente diferentes.

Para Goffman, nossa personalidade não é gerada internamente, mas a soma das várias máscaras que usamos ao longo de nossas vidas: o drama social. Na

máscara em constante mudança, aqueles que podem explicar seus múltiplos papéis irão se destacar com base no espaço e nas relações sociais que estabelecem.

Os *clubbers* se destacaram maximizando sua identidade, adicionando roupas feitas restos, muitos cosméticos, cílios e batom com *glitter*, sapatos de solas grossas e perucas. A troca de nomes entre eles também é muito comum, geralmente esses nomes representam as características que desejam enfatizar. Suas peças elencavam traços de androginia, propondo assim uma destruição do binarismo de gênero baseado na aparência física ou na vestimenta, explorando uma maior fluidez da identidade com uma proposta autêntica de auto-expressão.

O conceito de gênero relacionado às diferentes estruturas e expressões sociais dos estilos de vida masculino e feminino foi proposto posteriormente discutido em diferentes áreas do conhecimento. O conhecimento cruzado acredita que a categoria de "gênero" não pode ser entendida isoladamente de outras categorias (como raça, classe ou raça) que restringem o espaço social.

O pós-estruturalismo provou ser muito importante para a teoria *queer*. Ana Cristina Santos declara que as identidades são diversas, formadas por um grande número de componentes sociais que se integram aos indivíduos de todas as formas possíveis. Construir a identidade como algo fixo e definido destrói outros tipos de experiência. A identidade *queer* oferece liberdade aos indivíduos, permitindo a reconstrução própria e a diversidade. O entendimento de fluidez identitária é primordial nos entendimentos da teoria, pois quebra a concepção de uma identidade sexual fixa, que se fundamenta ao redor de um corpo masculino ou feminino.

A teoria *queer* traz um novo conceito de compreensão da identidade que se concentra no desempenho de gênero. A suficiência da teoria *queer* destaca o papel dos indivíduos que estão separados do vínculo normativo da sociedade moderna. A ênfase em desfrutar da liberdade de sexo e gênero de várias maneiras não tem nada a ver com a obrigação de se adaptar ao modelo. A ideia de expressão de gênero está relacionada ao processo de seleção individual e estabelecimento de sua expressão de gênero. A proposta de gênero de Butler como performance expande os horizontes da genealogia corporal e fornece uma compreensão do papel desempenhado pelo contato cultural em sua formação.

A separação de gênero começa quando se entende que gênero natural é um conceito de construção social e reproduz o modelo social dual. Butler sugere refletir

o gênero como vinculado a identidades que podem ser entendidas como oscilantes e em determinados períodos sociais, esta é formada a partir da sucessão ou recorrência de feitos performativos. Esses feitos representam o modo como o corpo e o gênero são exibidos no dia a dia da sociedade, através de uma normalização sexual e um “conflito” com as divisas da sexualidade, fazendo com que o indivíduo por ela composto a teste a todo momento. Portanto, é considerável ponderar que estas manifestações agem como paródias de gênero, visto que, achincalham e evidenciam os indivíduos existentes.

As paródias de gênero são mais performáticas, porque zombam do gênero a partir da imitação. Gênero não é performance, mas faz uso da performatividade para a refutação do eu. James St. James, e os *club kids* se orgulhavam de quebrar essas barreiras e subverter os estereótipos de gênero. Gênero é uma demonstração corporal, pode-se dizer que é um tipo de comportamento, intencional e performático. Portanto, o gênero é considerado uma ficção regulatória e sua força expressiva se manifesta pela repetição das regras de ocultação de suas convenções. Ao que o movimento se afasta das inspirações da cultura da *disco*, e até mesmo do *punk*, também se distancia das ideologias simplificadas das expressões de gênero. A estética Club Kid não era feminina, mas possuía elementos que interpretamos socialmente como sendo femininos.

As Performances Culturais colocam em foco determinada produção cultural humana e, comparativamente, a partir dela, em contraste, procuram entender as outras culturas com as quais dialogam afirmativamente ou negativamente. Vitor Turner define performance como uma forma de expressão, tratando a experiência e a performance como a realização geral de algo, uma forma de totalidade. Richard Schechner divide performance em 8 tipos, entre elas se encontra a performance nas artes.

Em consonância a teoria de Goldberg sobre *performance art*, os *club kids* se enquadram muito bem nas definições de performance. Seu tipo de performance era de contato direto com o telespectador e em grande parte das vezes o público era levado a participar da ação. O sentido da performance habita na conexão que se estabelece entre o emissor e o receptor, evidenciando o distanciamento real entre as construções sociais instituídas e o corpo carregado em decurso do artístico. Um exemplo que podemos elencar é o estilo *body art*. Jorge Glusberg, explica que a *body*

Art é um termo usado para identificar seja qual for a demonstração artística que englobe o uso do corpo como condutor de expressão. Neste ponto podemos afirmar que é incontestável a vinculação entre os *club kids* e as características conceituais da *body art*, Tudo era voltado a como você se expressaria a partir do seu corpo, e o que ele poderia vir a ser a partir das suas próprias expectativas.

O que importa para mim em relação à performance, e aos estudos da performance, é que ela nos permite olhar para todas essas coisas como se constituindo mutuamente, de maneira que não dá para pensar sobre comportamento e práticas corporais sem pensar sobre performances disciplinares, como construímos identidade, como construímos gênero, e como somos construídos como corpos, mas ao mesmo tempo há um aspecto verdadeira e maravilhosamente libertador e contestatório, porque podemos performar de maneiras diferentes. A performance refere-se a uma ação, a uma intervenção, a uma quebra estrutural e a uma busca de novas alternativas.

Apesar de movimento perder força em 1996, quando Michael Alig e Robert “Freeze” Riggs, assassinarem Andre 'Angel' Melendez, amigo, traficante e integrante do movimento, sua importância artística ainda deve ser considerada. Deve-se ter em mente que os *clubbers* estão inseridos em um contexto de marginalidade e violência, que apesar de não justificar o ocorrido, nos indica suas ações em decorrência ao meio ao qual estavam inseridos. Esta pesquisa, ao oposto de segregar e definir seu objeto, analisou pontos de convergência entre campos distintos, projetando um curso possível pelo meio de um lista de relações que a meu ver compõem o universo contemporâneo do movimento Club Kid. A par das minhas limitações enquanto pesquisador, considero que muitas das questões aqui trazidas precisam ser mais trabalhadas a partir de um grupo de pesquisa multidisciplinar.

REFERÊNCIAS

OBRAS DE REFERÊNCIA:

HOUAISS. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Objetiva; 1ª Edição, 2001.

FONTES:

ST. JAMES. *Disco Bloodbath: A Fabulous but True Tale of Murder in Clubland*. New York: Simon & Schuster, 1999.

PARTY MONSTER. Fenton Bailey. Randy Barbato. New York, 2003. 1h 38min.

About, Former New York City Club Kid Walt Cassidy Talks About Art and Transformation. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tdgYYyBdKE>>. Acesso em: 11 de novembro de 2020.

Club Kids on Donahue: Part 1. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cY0V4O7ErJ0>>. Acesso em: 10 de novembro de 2020.

Club Kids on Donahue: Part 2. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Dds8zeHfMFY>>. Acesso em: 11 de novembro de 2020.

Club Kids fashion show Joan Rivers. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iNh11OFgZBw&t=155s>>. Acesso em: 10 de novembro de 2020.

Club Kids X SEEDS / Conociendo a Elandorphium. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WcCRiaRIMkI>>. Acesso em: 10 de novembro de 2020.

Michael Alig & NYC Club Kids on Geraldo 1994 "Beyond the Glitz & Glamour". YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sajRVAak3rY&t=506s>>. Acesso em: 10 de novembro de 2020.

Michael Alig NYC Club Kids on Geraldo 1992. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7qTJ10Tz9eY>>. Acesso em: 11 de novembro de 2020

Michael Alig NYC Club Kids on Geraldo April 17, 1990. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jhTpRKA_qvY>. Acesso em: 10 de novembro de 2020.

New York Club Kids on Phil Donahue talkshow 1993 (complete TV show). YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=llnSZqNGJtk>>. Acesso em: 11 de novembro de 2020.

The club kids on Richard Bey's trashy talk show, Part 2. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6MJzP2iID-I>>. Acesso em: 11 de novembro de 2020.

The Joan Rivers Show - Club Kids interview. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aAm1RcsCOEq&t=201s>>. Acesso em: 10 de novembro de 2020.

ALLEY, George. Philadelphia Magazine. **INTERVIEW: Michael Alig on Readjusting to Gay Life After Prison, Dealing With Murderer's Remorse, and Crying Over Cronuts**, 17 de junho de 2014. Disponível em: <<https://www.phillymag.com/news/2014/06/17/philly-performance-artist-george-alley-interviews-original-club-kid-michael-alig/>>. Acesso em: 08 de novembro de 2020.

Anthracite Black. **Original New York Club Kid Walt Cassidy on 90'S Club Culture.** Disponível em: <<https://www.anthraciteblack.com/culture/2019/12/20/wf65pmihgldwy70keeeb6uk6ce46yw>>. Acesso em: 08 de novembro de 2020.

ARTFORUM. **LOOK BOOK.** Andrew Pasquier on the launch of New York: Club Kids (2019), 24 de novembro de 2019. Disponível em: <<https://www.artforum.com/diary/andrew-pasquier-on-the-launch-of-new-york-club-kids-81403>>. Acesso em: 05 de novembro de 2020.

BOLLEN, Christopher. Interview Magazine. **Walt Cassidy Walks Us Through the Wild Glamorama of New York City's Club Kids**, 3 de setembro de 2019. Disponível em: <<https://www.interviewmagazine.com/culture/walt-cassidy-waltpaper-new-york-city-club-kids>>. Acesso em: 05 de novembro de 2020.

BROCKES, Emma. The Guardian. **Michael Alig: 'We didn't even realise he was dead'**. Michael Alig was the darling of the New York club scene, a magnet for misfits and a lightning rod for conservative outrage. Then he killed a friend. On his release from prison, Emma Brockes unravels a story of our times, 21 de junho de 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2014/jun/21/michael-alig-interview>>. Acesso em: 13 de novembro de 2020.

CAMERON, Christopher. The Real Deal. **Can the Club Kid make a comeback?** The notorious Michael Alig, now off parole, wants to bring his flamboyant style of nightlife back to a tamer NYC, 12 de julho de 2017. Disponível em: <<https://therealdeal.com/2017/07/12/can-the-club-kid-make-a-comeback/>>. Acesso em: 05 de novembro de 2020.

CHEUNG, Rachel. Document Journal. **Inside the iconic '90s subculture with one of its founding members, who talks visual identity, self-branding, and passing the torch to Gen-Z**, 8 de novembro de 2019. Disponível em: <<https://www.documentjournal.com/2019/11/new-york-club-kids-waltpapers-dazzling-ode-to-americas-first-true-influencers/>>. Acesso em: 08 de novembro de 2020.

DAVIES, Erica. U.S. SUN. **KIDS IN THE HALL Secrets revealed of the 'club kids' who dominated the 1990s New York City party scene**, 22 de Janeiro de 2020.

Disponível em: <<https://www.the-sun.com/news/295519/club-kids-secrets-new-york-city-parties-1990s/>>. Acesso em: 13 de novembro de 2020.

DAZED Digital. **We don't do, we just are: the IG chronicling the era of the club kid**, 17 de setembro de 2018. Disponível em: <<https://www.dazeddigital.com/fashion/article/41353/1/club-kids-new-york-80s-90s-james-st-james-amanda-lepore-limelight-rupaul>>. Acesso em: 13 de novembro de 2020.

FLYNN, Sheila. Daily Mail. **They ruled New York City nightlife in the '80s and '90s with glitter, glamor and outrageous antics before a grisly killing spelled their downfall - so where are the Club Kids now?**, 4 de setembro de 2017. Disponível em: <<https://www.dailymail.co.uk/news/article-4851054/Where-New-York-s-Club-Kids-80s-90s-now.html>>. Acesso em: 13 de novembro de 2020.

FUSARI, Gabriel Green. Medium Website. **Entrevista com Michael Alig, Rei dos Clubkids**, 8 de novembro de 2018. Disponível em: <<https://medium.com/@fvsari/entrevista-com-michael-alig-rei-dos-clubkids-53ea1cf45065>>. Acesso em: 12 de novembro de 2020.

GOODMAN, Alyssa. Them. **When the Club Kids Ruled New York**. The new book *New York: Club Kids* celebrates the glamor and creativity of '80s and '90s queer nightlife, 26 de novembro de 2019. Disponível em: <<https://www.them.us/story/new-york-club-kids-walt-cassidy>>. Acesso em: 13 de novembro de 2020.

GRAY, Kevin. New York Times. **After Prison, No After-Hours**, 14 de maio de 2014. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2014/05/15/fashion/michael-alig-the-former-king-of-the-club-kids-after-prison.html>>. Acesso em: 12 de novembro de 2020.

GUERRINI, Stefano. Man in Town. **Walt Cassidy, New York: Club Kids**, 17 de outubro de 2019. Disponível em: <<https://manintown.com/walt-cassidy-new-york-club-kids/2019/10/17/?lang=en>>. Acesso em: 08 de novembro de 2020.

HALL, Jack. Indie Magazine. **The Dark and Hedonistic History of New York City's Club Kids**, 27 de dezembro de 2018. Disponível em: <<https://indie-mag.com/2018/12/nyc-club-kids/>>. Acesso em: 05 de novembro de 2020.

HEALY, Claire M. Dazed Digital. **The 80s icon who united club kids and catwalk**, 5 de outubro de 2015. Disponível em: <<https://www.dazeddigital.com/fashion/article/26844/1/the-80s-icon-who-united-club-kids-and-catwalk>>. Acesso em: 08 de novembro de 2020.

HOLGATE, Mark. Vogue Magazine. **Walt Cassidy—AKA Waltpaper—Publishes His New York: Club Kids Book and Collaborates With Opening Ceremony**, 12 de novembro de 2019. Disponível em: <<https://www.vogue.com/slideshow/walt-cassidy-waltpaper-newyorkclubkids>>. Acesso em: 08 de novembro de 2020.

JOHNSON, Sunni. Wussy Magazine. **Acid House, Androgyny, and the Cult of the Club Kids**, 03 de agosto de 2017. Disponível em:

<<https://www.wussymag.com/all/2017/8/3/acid-house-androgyny-and-the-cult-of-the-club-kids>>. Acesso em: 05 de novembro de 2020.

LANG, Connor. Youth Are Awesome. ***The Club Kids Of New York's Influence On Fashion***, 4 de setembro de 2018. Disponível em: <<https://www.youthareawesome.com/profound-influence-york-club-kids-fashion/>>. Acesso em: 05 de novembro de 2020.

LHOOQ, Michelle. Vice Magazine. ***Volta o filho pródigo: O retorno de Michael Alig à vida noturna de Nova York***, 22 de janeiro de 2016. Disponível em: <<https://www.vice.com/pt/article/8q7xgp/michael-alig-retorna-nova-york>>. Acesso em: 12 de novembro de 2020.

MALAMUT, Melissa. New York Post. ***Vintage photos show the original influencers — NYC's '90s 'Club Kids'***, 23 de Janeiro de 2018. Disponível em: <<https://nypost.com/2020/01/23/vintage-photos-show-the-original-influencers-nycs-90s-club-kids/>>. Acesso em: 05 de novembro de 2020.

NBC New York. ***NiteTalk: Club Kid Richie Rich Recalls Nightlife's Glory Days***, 1 de junho de 2010. Disponível em: <<https://www.nbcnewyork.com/local/ntsd-club-kid-richie-rich-recalls-new-york-city-nightlife-in-its-glory-days/1888394/>>. Acesso em: 05 de novembro de 2020.

PRANDO, Ali. Disco Punisher. ***#PartyMonster: Uma carta de James St. James para Michael Alig***, 7 de maio de 2014. Disponível em: <<https://discopunisher.wordpress.com/2014/05/07/partymonster-uma-carta-de-james-st-james-para-michael-alig/>>. Acesso em: 12 de novembro de 2020.

PIERETS, JF. Et Alors. ***New Club Kids***. Disponível em: <<https://etalorsmagazine.com/new-club-kids/>>. Acesso em: 08 de novembro de 2020.

RAMAGE, Jonathan P. Vice. ***Party Monster James St. James Looks Back on Drugs, Murder, and Dance***. We talked to the author of "Disco Bloodbath" and former member of the 90s Club Kid clique about Andy Warhol, Michael Alig, and how he's made his downtown fantasy last a lifetime, 28 de março de 2016. Disponível em: <<https://www.vice.com/en/article/mgm8vy/party-monster-james-st-james-looks-back-on-drugs-murder-and-dance>>. Acesso em: 08 de novembro de 2020.

RAPOSO, Maria. Kids of Dada. ***The Original Club Kids: Ecstasy and lipstick creates party celebrities***. Disponível em: <<https://www.kidsofdada.com/blogs/magazine/15175445-the-original-club-kids>>. Acesso em: 13 de novembro de 2020.

ROSEN, Miss. Another Man. ***Remembering the Club Kids, the Last Subculture of the Analogue Age***, 9 de setembro de 2009. Disponível em: <<https://www.anothermanmag.com/life-culture/10936/the-club-kids-the-last-subculture-of-the-analogue-age-walt-cassidy>>. Acesso em: 13 de novembro de 2020.

SCHMIDT, Hannah. Perspex. **Party Monster - The History of The Club Kids**, 16 de fevereiro de 2019. Disponível em: <<https://www.per-spex.com/articles/fashion-history/2019/2/16/party-monster-the-history-of-the-club-kids>>. Acesso em: 05 de novembro de 2020.

SPEJO-SAAVEDRA, Eduardo. GPS Radar. **NYC Club Kids Member Ernie Glam Parties On**, 07 de novembro de 2017. Disponível em: <<https://www.gpsradar.com/blog/industry/ernie-glam/>>. Acesso em: 05 de novembro de 2020.

STREET, Mikelle. Out Magazine. **How the Club Kids Mapped Out Everything We Think About Culture Today**, 17 de setembro de 2019. Disponível em: <<https://www.out.com/nightlife/2019/9/19/new-york-club-kids-waltpaper-culture>>. Acesso em: 08 de novembro de 2020.

STEVENS, Ashlie. MyRecipes. **In Search of the '90s Club Kids' Lost Doughnut Party**. Party Monster Michael Alig and his crew were once kings of the so-late-its-early-again scene, 13 de janeiro de 2017. Disponível em: <<https://www.myrecipes.com/extracrispy/in-search-of-the-90s-club-kids-lost-doughnut-party>>. Acesso em: 05 de novembro de 2020.

The Guardian. **Michael Alig: 'We didn't even realise he was dead'**. 2014. Acesso em: 25 de agosto de 2020. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2014/jun/21/michael-alig-interview>>

TEIXEIRA, Caique G. Wordpress. **Club Kids: Moda, Subversão e Atitude!**, 26 de novembro de 2016. Disponível em: <<https://5sintonia.wordpress.com/2016/11/26/club-kids-moda-subversao-e-atitude/>>. Acesso em: 12 de novembro de 2020.

VERNON-MELZER, Gabby. Atlas Obscura. **The Diner That Became a Haven for New York's Gay Communities**. Butchers, drag queens, and Club Kids broke bread together at Florent, 5 de outubro de 2018. Disponível em: <<https://www.atlasobscura.com/articles/new-york-gay-history-diner>>. Acesso em: 08 de novembro de 2020.

WARNER, Marigold. **New York Club Kids: Rewriting the narrative**, 16 de agosto de 2019. Disponível em: <<https://www.bjp-online.com/2019/08/new-york-club-kids/>>. Acesso em: 13 de novembro de 2020.

BIBLIOGRAFIA:

AGRA. **Porque a Performance Deve Resistir Às Definições:** (Na Indefinição Do Contemporâneo 2.0). VIS. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, Brasília, v.10 n. 1, 2011.

ALCOFF. **Cultural Feminism versus Post-Structuralism:** The Identity Crisis in Feminist Theory. Signs: A Journal of Women in Culture and Society. 1988.

ALTMAN. **Rare Cancers seen in 41 homosexuals.** The New York Times Archives. Nova York. 1981. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1981/07/03/us/rare-cancer-seen-in-41-homosexuals.html> Acesso em: 11 de novembro de 2020.

ALVES. **Do blues ao movimento pelos direitos civis:** o surgimento da “black music” nos Estados Unidos. v. 3, n. 1. 2011.

BARNARD. **Moda e comunicação.** Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BARREIRO. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer.** Campinas: Unicamp, 2013.

BAUSUM. **Stonewall: Breaking Out in the Fight for Gay Rights.** New York: Penguin Group, 2015.

BENTO. **A Reinvenção do Corpo: Sexualidade e Gênero na Experiência Transexual.** Rio de Janeiro: Editora Garamond Ltda, 2006.

BERMÚDEZ. **A história brutal e quase esquecida da era de linchamentos de negros nos EUA.** BCC NEWS BRASIL, 29/04/2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-43915363> Acesso em: 22/10/2020.

BESSA. **Party Monster: performance de gênero e a espetacularização do eu.** Natal: XXVII Simpósio Nacional de História, 2013.

BRAIDOTTI. **Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômade.** Labrys. Estudos Feministas. 2002.

BRITO e SOUZA. **Expansão urbana nas grandes metrópoles o significado das migrações intrametropolitanas e da mobilidade pendular na reprodução da pobreza.** São Paulo: São Paulo Perspec, 2005.

BOWLING. **The Rise and Fall of New York Murder.** Zero Tolerance or Crack's Decline? The British Journals of Criminology, 1999.

BUTLER. **Problemas de gênero.** Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER. **"Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault".** BENHABIB, e DRUCILLA. Feminismo como crítica da modernidade. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos. 1987.

BUTLER. **El Género em Disputa.** Barcelona: Routledge. 2007.

CAMARGO. **Milton Singer e as Performances Culturais**: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. Los Angeles, KARPA, n. 6, 2013.

CAMARGO. **Performances da Cultura: Ensaios e diálogos, Per-Formance e Performance Art**: supera as velhas traições. Goiania: kelps, 2015.

CARDOSO. **Inversões do Papel de Gênero: “Drag Queens”, Travestismo e Transexualismo**. Santa Catarina: UDESC, 2005.

CARLSON, Marvin. **Performance: Uma Introdução Crítica**. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

CASTELLANO. **Distinção pelo “mau gosto” e estética trash: quando adorar o lixo confere status**. Comunicação & Sociedade. 2011.

CASTILHO. **Moda e Linguagem**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

CAUSO. **Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil**. São Paulo, 2013.

CEREJEIRA. **A moda e o vestuário como objetos de estudo da antropologia na compreensão das relações sociais, identidade e imaginário da sociedade contemporânea brasileira**. Vivência: Revista de Antropologia. 2013.

CHIDIAC e OLTRAMARI. **Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer**. Itajaí: Univali, 2004.

CIDREIRA. **A Moda Como Expressão Cultural e Pessoal**. São Paulo: IARA - Revista de Moda, Cultura e Arte, 2010.

COHEN. **Performance como Linguagem**. Criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CORTINHAS. **Figurino: um objeto sensível na produção do personagem**. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

DAVIDSON. **Displacement, Space and Dwelling: Placing Gentrification Debate**. Taylor & Francis Group, 2009.

DEBORD. **Society of The Spectacle**. BUREAU OF PUBLIC SECRETS, Berkeley, 1967.

DE LUCCA. **Crack, exclusão e sociabilidade**. Contemporânea. n. 1. Campinas, 2011.

DEMPSY. **Estilos, Escolas e Movimentos**: Guia Enciclopédico da Arte Moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DIETZSCH, **Capital social e gentrificação**. Arq. Futuro, 2016. Disponível em: <https://arqfuturo.com.br/post/anna-dietzsch--capital-social-e-gentrificacao> Acesso em: 10/09/2020.

EASTERLY. **The Lost Decades: Developing Countries' Stagnation in Spite of Policy Reform 1980–1998**. Washington DC: Journal of Economic Growth, 2001.

EVANS. **The Story of Colour: An Exploration of the Hidden Messages of the Spectrum**. Michael O'Mara, 2017.

FARIAS. **Memória, trauma social e elaboração**. Rio de Janeiro: Diálogos, 2012.

FOUCAULT. **História da Sexualidade 2. Uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1998.

FORYCE. **Et Al, "Evolution of an Urban Epidemic: The First 100,000 AIDS Cases in New York City,"** Popular Research and Policy Review. 1999.

FRANÇA e FURTADO. **Experiências de governança metropolitana internacional: os casos dos Estados Unidos e do Canadá**. Brasília: 2013.

FRANÇA. **Consumindo lugares, consumindo nos lugares: homossexualidade, consumo e subjetividades na cidade de São Paulo**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

FRANK and GALEA. **Cocaine Trends and Other Drug Trends in New York City, 1986-1994**. Journal of Addictive Diseases. 1010.

FREEMAN and BRACONI. **Gentrification and Displacement New York City in The 1990s**. Journal of the American Planning Association. 2007.

FRY. **Da Hierarquia a Igualdade: A Construção Histórica da Homossexualidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

FURTADO. **Intervenção do Estado e (re)estruturação urbana**. Um estudo sobre gentrificação. São Paulo: Cad. Metrop, 2014.

FUSARI. **Entrevista com Michael Alig, Rei dos ClubKids** (Interview with: Michael Alig, the ClubKid's king). Gabriel Green Fusari. 2014. disponível em: <https://fvsari.wordpress.com/2014/11/09/entrevista-com-michael-alig-rei-dos-clubkids-interview-with-michael-alig-the-clubkids-king/> Acesso em: 09 de novembro de 2020.

GARRIDO. **As transformações das ordens mundiais no moderno sistema-mundo e as mudanças na estratégia global dos Estados Unidos na pós-guerra fria: a doutrina Bush**. Campinas: Unicamp, 2009.

GOFFMAN. **A Representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1975.

GOFFMAN. **Erving. Footing**. In: RIBEIRO. e GARCEZ. Porto Alegre: AGE, 1998.

GOLDSTEIN. **"Whose Quality of Life Is It, Anyway?"** Village Voice, 1997.

GOLDBERG. **Performance Art: From Futurism to the Present**, Londres. Thames & Hudson; Rev Sub edition. 2001.

GOLDBERG. **A arte da performance**. São Paulo: Editora Maertins Fonte, 2006.

GREEN. **Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do Século XX.** São Paulo: UNESP, 1999.

GRIZA. **As lições da Nova York da década de 1970.** Instituto Millenium, 2016.

HALL. **Identidade Cultural na Pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HADEN-GUEST. **Tha last party:** studio 54, disco, and the culture of the night, Willian Morrow and company, New York. 1997.

HENIG. **AIDS a new disease´s deadly.** New York Times. 1983.

HARRIS. **Sex, Stigma, and the Holy Ghost: The Black Church and the Construction of AIDS in New York City.** Springer Science + Business Media: Berlin, 2009.

KARMEN. **Crime Victims:** An Introduction to Victimolog. Cengage Learning; 9th Edition, 2015.

KWON. **One Place After Another:** Site-specific Art and Locational Identity. Londres: The MIT Press, 2002.

LAGE e MACHADO e SOUSA. **A relevância dos Club Kids para o meio drag à partir do conceito de semiosfera lotmaniano.** XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste: Belo Horizonte, 2018.

LAZZARIN. **Grafite e o Ensino da Arte.** *Educação & Realidade*, vol. 32, núm. 1, 2007, pp. 59-73

LERM. **Outros objetos, outras leituras:** estudo das relações entre as linguagens em zines e publicações alternativas com base na semiótica discursiva. v. 5, n. 1. 2018.

LESSA. **Cinema punk:** No Wave e os filmes de Vivienne Dick. v. 9, n. 16. 2017.

LIGIÉRO. **Corpo a Corpo.** Estudo de Performances Brasileiras. Rio Comprido: Garamond, 2011.

LIMA. e SILVA. **Para além do Hip Hop:** juventude, cidadania e movimento social. Santa Catarina. 2004.

LIPOVÉTSKY. **O Império do Efêmero:** a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LOPES. **Somos todos travestis:** o imaginário camp e a crise do individualismo. Lugar Comum, Rio de Janeiro: NEPCOM/ECO/UFRJ, n. 9/10, p.147-159, set. 1999/abr. 2000.

MACHADO. **Campo intellectual e feminismo:** Alteridade e subjetividade nos estudos de gênero. *Série Antropologia*. 170, 1994.

MARKOFF. **Centers, and Democracy:** The paradigmatic history of woman´s suffrage. Signs, 2003.

- MARX. **Capital**. Nova York: International Publishers. 1967.
- MATESCO. **Corpo, ação e imagem**: Consolidação da performance como questão. Revista Poiésis, n 20, Rio de Janeiro, 2012.
- MAUS e D'ANDREA. **Androginia e suas Vertentes**. Fortaleza: 9º Colóquio de Moda, 2013.
- MONTEIRO. **A Metalinguagem das Roupas**. São Paulo: USP, 2008.
- MURARO e BOFF. **Feminino e Masculino**: Uma nova consciência para o encontro das diferenças. Rio de Janeiro. Record. 2010
- NELSON. **A Movement on the Verge**: The Spark of Stonewall. MAD-RUSH Undergraduate Research Conference, 2015.
- NEWMAN and WYLY. **The Right to Stay Put, Revisited: Gentrification and Resistance to Displacement in New York City**. Urban Studies, 2006.
- NUMAN. **Homossexualidade: do preconceito aos padrões de consumo**. Rio de Janeiro: Caravansarai, 2003.
- NUNES. **JÚ ONZE E 24: pretextos, textos e contextos de atores drag-queens em Goiânia (GO)**. Goiânia: UFG, 2015.
- OLIVEIRA. **Cultura pop e escapismo** – nostalgia na era pós internet. Lisboa. 2019.
- OWEN. **Clubland: The Fabulous Rise and Murderous Fall of Club Culture**. New York: Three Rivers Press, 2004.
- PAOLETTI. **Pink and Blue**: Telling the Boys from the Girls in America. Indiana University Press. 2013.
- PARKER. **Abaixo do Equador**. Culturas do desejo, homossexualidade masculina e comunidade gay no Brasil. Rio de Janeiro & São Paulo: Record, 2002.
- PASQUINELLI. **Communism of Capital and Cannibalism of the Common**: Notes on the Art of Over-Identification. Red Art: New Utopias in Data Capitalism, Leonardo Electronic Almanac, 2014._
- PHILLIPS. **Os Novos “Club Kids” de Londres**. Brasília: UNB, 2011.
- PICELLI. **Raça, Identidade e Pós-Modernidade em Stuart Hall**. Rio de Janeiro: Intratextos. 2018.
- PITOMBO. **A moda como expressão cultural e pessoal**. Bahia: Brasil. 2003.
- PONTES. **Moda, Imagem e Identidade**. Universidade FUMEC. v. 1, n. 1. 2013.
- QUINTELA. **A Segunda Pele: A linguagem das roupas, seus signos e a configuração da identidade social através do vestuário**. Anais do Seminário Nacional da Pós-Graduação em Ciências Sociais: UFES, 2011.

RAMIREZ. **O que é performance?** Entre contexto histórico e designativos do termo. Arteriais | revista do ppgartes. Ufpa. n. 04, 2017.

RIBEIRO. **Gentrificação: Aspectos Conceituais e Práticos de Sua Verificação no Brasil.** Rio de Janeiro: Revista de Direito da Cidade, 2017.

RICHMAN. **From Subculture to Mass Culture: the impact of internet photography on the New York Club scene.** Ohio: Bowling Green State University, 2008.

RODAS, Diego. **Solúvel em arte; um estudo sobre gênero e antropomorfologia, aplicado à fotografia, moda, arte e design gráfico.** Fluid, 2017.

ROSATI. e STANISZEWSKI. **Alternative Histories: New York Art Spaces 1960-2010** Co. Cambridge, Ma: EXIT Art; The MIT Press. 2012.

SALIH. **Judith Butler e a Teoria Queer.** Belo Horizonte: Autêntica. 2012.

SANTOS. **Estudos Queer: Identidades, contextos e ações coletivas.** Revista Crítica de Ciências Sociais. 2006.

SAMPAIO. **Do universal ao particular: uma discussão sobre masculino na psicanálise.** Rio de Janeiro: Puc Rio, 2010.

SANTOS e SANTOS. **Design de Moda: o corpo roupa espaço que os habita.** Revista Saber Acadêmico - Uniesp. 2010.

SCHECHNER. **Performance theory.** New York: Routledge, 1988.

SCHECHNER. **what is performance? in performance studies: an introduction,** second edition. New York & Londres: Routledge, 2012.

SCHIOCCHET. **Performance art como forma de resistência: dos espaços alternativos de Nova York à superidentificação.** Florianópolis: UDESC 2015.

SHILTS. **And the Band Played On: Politics, People, and the AIDS Epidemic.** New York. 2011.

SIMMEL. **Da Psicologia da Moda - um estudo sociológico.** 2019

SIMMEL. **O indivíduo e a liberdade.** SOUZA. e ÖELZE. **Simmel e a Modernidade.** Brasília: Unb. 1998.

SMITH. **Gentrifying Theory.** Taylor & Francis Group. 2007.

SMITH. **Toward a Theory of Gentrification, A Back to the City Movement by Capital, not People.** Journal of the American Planning Association. 2007.

SOMEKH. e GASPAR. **Capital excedente e urbanização.** O papel dos grandes projetos urbanos. Estudos urbanos e regionais. São Paulo: 2012.

SPRINGATE. **LGBTQ Civil Rights in America.** Washington: National Park Service DC, 2000, rev. 2008.

SVENDSEN. **Moda: Uma filosofia**, Zahar, Rio de Janeiro, 2010.

STILES. e SELZ. **Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings**. Berkley. Los Angeles: University of California Press, 1996.p.1003

TAYLOR. **Hacia una definición de performance**. O Percevejo, Rio de Janeiro, ano 11, n.12, 2003.

TOBIN. **A performance da masculinidade portenha no churrasco**. Cadernos Pagu. 1999.

TREVISAN. **Devassos no Paraíso. A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

VICIOSO. **Experiencing Release: Sex Environments and Escapism for HIV-Positive Men Who Have Sex with Men,** The Journal of Sex Research, 2005.

VITECK. **Punk: anarquia, neotribalismo e consumismo no rock'n'roll**. Espaço Plural, vol. VIII, núm. 16, 2007.

WAIZBORT. **Georg Simmel Sobre a Moda – Uma Aula**. São Paulo: IARA - Revista de Moda, Cultura e Arte, 2008.

WARHOL. **Popism: the warhol sixties**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

WEI. **Clubbed to Death: The Decline of New York City Nightlife Culture Since the Late 1980s**. New York: Barnard College of Columbia University, 2015.

WAIZBORT. **George Simmel sobre a moda – uma aula**. São Paulo. 2008.

WHEELER. **The Institutionalization of an American Avant-garde: Performance Art as Democratic Culture, 1979-2000**. Sociological Perspectives. Berkley: Sage Publications, Inc, v. 46, n. 4. 2003.

WESTREICH. **A Review of “The High Life: Club Kids, Harm and Drug Policy”**. Journal of Addictive Diseases. 2009.