



Ministério da Educação – Brasil
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM
Minas Gerais – Brasil
Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas
Reg.: 120.2.095 – 2011 – UFVJM
ISSN: 2238-6424
QUALIS/CAPES – LATINDEX
Nº. 06 – Ano III – 10/2014
<http://www.ufvjm.edu.br/vozes>

As Corporealidades Queer de António Variações e de José Pérez Ocaña

Paulo Pires Pepe

Doutorando e *Associate Tutor* da Universidade de Nottingham

(University of Nottingham - United Kingdom)

<https://nottingham.academia.edu/PauloPepe>

E-mail: asxpp2@nottingham.ac.uk

Resumo: Durante séculos, as instituições seculares têm persistido em legislar o género e governar os nossos corpos, sexualidade e atos sexuais considerados desviantes das convenções sociais. Da mesma maneira, as performances têm sido analisadas e criticadas por instituições religiosas e governamentais. Tendo em conta, as restrições religiosas e políticas, este artigo propõe analisar particularmente dois performers dentro dos contextos artísticos de Portugal e Espanha. Por um lado, António Variações que era um cantor português gay que ganhou atenção dos média pela sua excentricidade e pelo seu estilo musical. Por outro lado, José Pérez Ocaña um pintor, performer e travesti gay espanhol que se opôs ao regime Franquista. Portanto, este artigo propõe analisar comparativamente de que forma é que os corpos e as performances de António Variações e de José Pérez Ocaña subverteram as ideologias das ditaduras e como é que estes performers contribuíram para a construção de identidades queer em Portugal e Espanha, na fase de transição da ditadura para democracia.

Palavras-chave: Queer. António Variações. José Pérez Ocaña. Corpo. Performance.

1. Transgressões pecaminosas

Durante o século XXI, tanto Portugal como Espanha começaram a dar alguns passos para a liberdade e democratização da sexualidades, com a permissão da celebração do casamento entre duas pessoas do mesmo sexo. No entanto, note-se que estes processos legislativos foram demorados e ainda continuam a demorar, e que nem sempre foram fáceis provocando muitas vítimas, ao longo destas jornadas. A homossexualidade foi tradicionalmente usada como um fator de ira por parte de Deus, segundo várias religiões. Nomeadamente, nos finais do século XX, o anátema parece se ter sido reproduzido em relação aos homossexuais cujas vidas pecaminosas foram assinaladas pela justiça divina: o aparecimento da AIDS nos anos oitenta serviu a função de pena merecida para aqueles que cometiam tais atos e conseqüentemente representa a violação da natureza por parte de quem ama o seu semelhante e os efeitos nefastos da perturbação dos afectos. Com a instalação dos regimes ditatoriais de António Oliveira de Salazar em Portugal (1926-1974) e de Francisco Franco em Espanha (1936-1975) estas sociedades começaram a ser dominadas pelos valores patriarcais. Portanto, a homossexualidade acabou por colocar em causa a família baseada no modelo marido-mulher-filhos, cada qual com uma função específica e uma posição hierárquica pré-definida pela lei divina e humana. Além disso, a homossexualidade foi considerada, muitas vezes, como algo pouco produtivo do ponto de vista económico e estabilizador do ponto de vista sociopolítico, uma vez que as relações homossexuais não têm como finalidade a procriação e perturbam as ideologias socioculturais. A homossexualidade foi alvo de perseguições e de críticas tanto em Portugal como em Espanha, por parte da Igreja Católica, da medicina e até mesmo dos regimes políticos que governaram estes países.

No caso específico de Portugal foi em 1912, durante a Primeira República Portuguesa, que é publicada a primeira lei que penaliza claramente os atos homossexuais: “Aquele que se entregar à prática de vícios contra a natureza”, condenando as pessoas a prisão correcional por um período entre um mês e um ano (Bastos, 1997, p. 49). Esta lei representou uma extensão do crime de vadiagem, constante já do primeiro Código Penal, que afetava sobretudo outras personagens como o falso mendigo, proxoneta (Bastos, 1997, p. 49). Desta forma,

já não eram simplesmente os atos que eram visados, mas sim as pessoas que praticavam estes atos. Adicionalmente, estabeleceu-se um modelo médico em Portugal, em que se considerava a homossexualidade como uma doença, modelo que era predominante na Europa. No contexto espanhol, verifica-se que até 1848 houve um período em que, de fato, se criminalizava a homossexualidade, visto que os médicos foram convidados a elaborar relatórios sobre o fenómeno da sodomia e desta maneira os indivíduos que exercessem tais atos poderiam vir a ser punidos por enforcamento (Mata, 1844, p. 48).

Apesar da homossexualidade ser considerada como um 'desvio' sexual, uma doença, tanto os regimes ditatoriais de Salazar como Franquista operavam num duplo critério no que toca à abordagem da homossexualidade. Esta dupla medida de ação acabava por ser auxiliado pela lei do silêncio, que se tornou um disfarce da sexualidade na sociedade portuguesa e espanhola. A observação de Michel Foucault no seu livro *The History of Sexuality* (1976) poderá ser útil ao abordar a hipocrisia destes regimes ditatoriais:

These are the characteristic features attributed to repression, which serve to distinguish it from the prohibitions maintained by penal law: repression operated as a sentence to disappear, but also as an injunction to silence, an affirmation of nonexistence, and, by implication, an admission that there was nothing to say about such things, nothing to see, and nothing to know. Such was the hypocrisy of our bourgeois society with its halting logic (Foucault, 1976, p. 419).

Contudo, tal hipocrisia acabava por permitir algumas exceções, apesar da homossexualidade ser considerada uma sexualidade inútil, já que não tinha como objetivo a reprodução. Esta hipocrisia era conduzida com discrição, uma vez que como já foi referido, a homossexualidade deveria permanecer no privado. A dualidade de critério é facilmente reconhecida tanto do ponto de vista social como do ponto de vista político: aqueles que faziam parte do círculo íntimo destes Estados políticos tinham uma certa liberdade, enquanto que aqueles que fizessem parte do grupo dos adversários do Estado viam a lei ser-lhes aplicada se mercê (Almeida, 2010, p. 101). Com efeito, no Estado Novo, existiam homossexuais que faziam parte das elites artísticas, políticas e sociais, e desde que estes vivessem a sua sexualidade dentro da lei do silêncio e que não falassem disto, não seriam perseguidos e acabariam por ser tolerados por parte destes regimes ditatoriais. Desta maneira, pode-se afirmar que apesar da homossexualidade ser considerada

um crime, esta não era um crime de igual forma para todos, uma vez que aqueles que tivessem condições financeiras para pagar, ou que tivessem influência nestes regimes ditatoriais tinham tratamentos diferentes. Ao invés, daqueles que não tinham posses para pagarem às chantagens ou influência dentro destes regimes políticos, acabariam por se tornar vítimas destas ditaduras, visto que estes acabariam por serem submetidos à humilhação pública. Portanto, considerando a homossexualidade como uma doença, estes regimes ditatoriais procuraram subjugar estes indivíduos. Portanto, estes sistemas políticos começaram por institucionalizar os homossexuais, de maneira a transformar esta sociedade perfeita, visto que a homossexualidade degradava a imagem patriarcal destes regimes ditatoriais. No contexto português, Susana Bastos menciona o seguinte sobre a institucionalização dos homossexuais:

Encerrando tais personagens em instituições totais, exilando-os do espaço público, o regime, ao mesmo tempo que exorcizava certos medos, escondia as suas imperfeições dos olhos nacionais e estrangeiros. Levando mais longe a metáfora do sacrifício ritual, também a violência deste encerramento era necessária e justificada em função da regeneração da vítima e da subsequente renovação moral de um cosmos português, engradecido (Bastos, 1997, p. 59).

Como resultado, as pessoas acabavam por viverem em medo de serem expostas e muitas das vezes acabavam presos ou em casas de trabalho. Devido a estes e outros fatores, o homossexual encontra-se marginalizado, vivia isolado do restante da sociedade, que apesar de ter características comuns com outras pessoas e até mesmo com outros indivíduos que partilham a mesma sexualidade, este não se pode expôr devido ao regime político daquela altura, o que causa consequentemente a falta de uma identidade queer. Mas o que são identidades queer?

A teoria Queer surgiu a partir dos estudos dos gays e lésbicos nos Estados Unidos da América na década de noventa do século XX. Queer é um conceito derivado do pós-modernismo e tem sido benéfico para dissolução das categorias fixas e impermeáveis, o estudo de identidades fluídas, os estados de multiplicidade e da sexualidade (Tierney: 1997, p. 57). Queer representa assim um desafio significativo para os meios dominantes de organização do género e corpos sexuados, e como tal, queer oferece um espaço político para todos os tipos de género e de desvio sexual. Queer opõe-se à normalização dos regimes e rompe

com as lógicas heteronormativas, recusando-se a construir e a impor um identidade fixa sobre um assunto que é baseado no sexo biológico e nas categorias binárias do género. Quer isto dizer, que o ímpeto da teoria queer é confundir os binários – masculino/feminino, heterossexual/homossexualidade – do género e sexualidade e desconstruir as categorias fixas de identidade que são as bases do poder político e da opressão (Gamson et Moon, 2004, p. 50).

Adicionalmente, a teoria queer é em muitos aspectos radical, subversiva e disruptiva. Ela resiste às limitações prevalecentes de identidade sexual e da identidade do género, incluindo os assimilados das minorias gays e lésbicas (Halberstam, 2005, p. 61). Queer é assim um processo contínuo de transformação, uma resistência estética e política à subjetividade estável e coesa e é uma resposta antogonizante para todos os discursos e instituições que reprimem as diferenças e reproduzem conhecimentos binários que reforçam a normatividade.

No entanto, como foi referido anteriormente, durante os regimes ditatoriais era quase impossível a construção de identidades queer em Portugal e em Espanha, devido aos mecanismos políticos, religiosos que tinham sido institucionalizados nestes países. Somente, com o final destes dois regimes ditatoriais em Portugal e Espanha é que se começaram a abrir possibilidades para a manifestação de identidades queer. Contudo, contrariamente à situação de Espanha, a liberdade sexual em Portugal continuou a ser estigmatizada durante o período da Terceira República que provocou o atraso relativamente do associativismo LGBT neste país. Apesar de em Maio de 1974 ter surgido o Movimento Homossexual de Acção Revolucionária (MHAR), este não conseguiu resistir às opiniões públicas da época. O movimento publicou nos jornais, pela primeira vez em Portugal, um manifesto que defendia os “direitos dos homossexuais”. Confrontado com a publicação do manifesto, o General Galvão de Melo, que era membro da Junta de Salvação Nacional, afirmou na televisão que a Revolução não tinha sido feita para “prostitutas” e “homossexuais” (Almeida, 2010, p. 98). Somente em 1980 nasceu o Coletivo de Homossexuais Revolucionários (CHOR), um movimento conseguiu agrupar algumas centenas de pessoas na sua reunião de inauguração na sede da Cultorona. O CHOR fez a sua primeira manifestação pública na ocasião dos Encontros “*Ser (homo)ssexual*”, que

decorreram em 1982 no Centro Nacional de Cultura, e foi nesta altura que surgiu o primeiro texto teórico sobre o movimento em Portugal.

Em Espanha o associativismo da comunidade LGBT já se começava a manifestar ainda que clandestinamente, nos anos finais da ditadura Franquista ligados à oposição à ditadura de Franco. O movimento homossexual espanhol surgia assim associado a transformações culturais que se encontravam ligadas aos movimentos políticos autonomistas da Catalunha e também aos do País Basco. Estes viriam a serem apoiados e até mesmo estimulados após a transição espanhola (constituição de 1978), pelos governos das Comunidades Autónomas, eram veículos de uma verosimilhança social, política e histórica, que lhes permitiu assegurar uma posição prematura no regime democrático. Em termos legais, a libertação sexual de Espanha começou um pouco mais cedo do que em Portugal.

Adicionalmente, a cultura espanhola adquiriu uma série de liberdades que até então eram incompatíveis com o autoritarismo Franquista, tais como a liberdade de expressão, igualdade perante a lei, democracia, representação constitucional. Estas liberdades traduziram-se em manifestações culturais que representam esta nova identidade: el *destape* em revistas e no cinema, na estética, nas artes e nas formas de vida promovidas pela *movida* – destacando-se aqui a cidade de Madrid (Tusell: 2004, p. 376). Por outro lado, estas liberdades marcavam um rompimento com um passado opressivo causado pelo regime Franquista. Isto permitiu a sociedade espanhola a explorar novos conceitos que até então se encontravam censurados e de uma certa maneira, estas liberdades culturais permitiram a construção de uma Espanha moderna.

2. Transgressões políticas, subversões queer

Foi durante estes anos de transição (1970-1980) que surgiram os performers António Variações em Portugal e José Pérez Ocaña em Espanha. António Ribeiro, que viria a ser conhecido como António Variações, durante as décadas de setenta e de oitenta, viveu o período de maior sucesso de sua carreira, enquanto músico e performer. A minha proposta percebe na escolha do nome de Variações já uma inclinação queer. António Ribeiro diz o seguinte “[Variações] remete para elasticidade, liberdade. E é exatamente isso que eu sou e que faço no campo da

música. Aquilo que canto é heterogéneo. Não quero enveredar por um único estilo. Não sou limitado. Tenho a preocupação de fazer coisas de vários estilos” (Variações *in* Carvalho, 1983, p. 8). E continua, por dizer o seguinte “Porque é uma palavra extremamente musical, elástica, portuguesa e que não me deixa limitado a uma área musical. [Variações] é o nome adequado para fugir à rotina, é um nome que não me escraviza e não me deixa comprometido com rótulos, o que é excelente para mim” (Variações *in* Fonseca, 1982, p. 35). Como foi referido anteriormente, a teoria queer desafia as categorias de género, ela não se conforma com a normatividade e ela tampouco é heterogénea assim como a música e a própria escolha do nome de Variações.

A música de Variações combina vários estilos de música: o pop, fado, folclórico, rock, entre muitos outros. António Variações nasceu na aldeia de Fiscal, mudar-se-ia para Lisboa ainda enquanto adolescente. O seu porte atlético, com barbas loiras, e a sua extravagância em vestir-se, faziam de Variações uma espécie de *avis rara* no contexto de uma Lisboa recém-saída de um longo regime ditatorial, visto que esta ainda se encontrava maioritariamente presa ao patriarquismo da ditadura de Salazar. O desejo de se tornar cantor, que o acompanhava desde a sua infância, irá se concretizar só depois de finalizar as suas viagens por Londres, Amsterdão e Nova Iorque, cidades que já eram possuidoras de um cosmopolitismo que ainda faltava à Lisboa da época.

As primeiras aparições de Variações foram marcadas pelo choque e pela incompreensão da sociedade portuguesa, dado ao tradicionalismo salazarista que se encontrava presente. António Variações estreitou-se na carreira musical com a canção intitulada *Toma o Comprimido*, num programa de televisão chamado “Passeio dos Alegres.” Esta canção é um exemplo claro e precoce de pop em Portugal, um estrondoso sucesso que levaria Variações ao mundo do estrelato em Portugal. Variações lançou somente dois álbuns, devido à sua morte precoce. O primeiro álbum intitulado *Povo que Lavas no Rio* em 1982, e o segundo em 1984 apelidado *Dar e Receber*. Apesar de existirem suspeitas relativamente à orientação sexual de Variações, ele nunca assumiu publicamente a sua homossexualidade. Contudo, ele afirmou numa entrevista ao Jornal Sete: “Eu sou uma pessoa sem inibições e completamente assumida” (Variações *in* Sete: 1983, p. 17).

Durante a mesma altura, surgia no contexto espanhol José Pérez Ocaña, que era um travesti, ator e pintor. No entanto, Ocaña era publicamente mais transgressor que António Variações. Por exemplo, no documentário de Ventura Pons *Ocaña, retrato intermitente* (1978), José Ocaña começa por dizer: “Me preguntabas por que me desnudo en la calle. ¡Bueno a mi me gustaría saber por qué la gente lleva ropa! Porque si yo tengo que llevar ropa, yo me la quito. ¿Yo penso por qué no? Ir por la calle desnudo. ¡Es como romper algo! ¡Y a mí me gusta romperlo!” (Ocaña *in* Pons, 1978). Como se pode verificar, Ocaña assume publicamente a sua transgressão perante a sociedade e não se conforma com às imposições desta, e conseqüentemente ele tem a necessidade de romper com a normatividade, o que lhe permitiu criar novas formas culturais e identidades queer, que se encontravam submergidas pelo regime ditatorial de Franco. Adicionalmente, as revistas contraculturais desta época apresentaram a figura do travesti como um símbolo de uma identidade em transição, devido à sua posição ambígua e representa também as fissuras do poder em crise (Picornell, 2010, p. 287). Desta forma, as performances de Ocaña enquanto drag queen representam o fim do patriarquismo do regime Franquista, devido a confusão dos géneros que são perpetuados através dos seus atos performativos.

Durante o século XX, instituições seculares e religiosas têm persistido em governar os nossos corpos e legislado contra o género, sexualidade e atos sexuais considerados desviante das normas prescritas, como já foi mencionado anteriormente. A música e a performance têm sido analisadas da mesma maneira devido ao seu apelo emocional, por regimes políticos e religiosos. Neste contexto, tanto as performances corporais de António Variações como as de José Pérez Ocaña são símbolos desviantes das normas das sociedades portuguesas e espanholas, e insígnios de uma resistência queer à normatividade. Mas como é que estes performers conseguiram subverter estes valores normativos?

As pessoas experienciam o seu corpo, as suas emoções, subjectividades, desejos e relações sociais de diferentes maneiras. A imagem do corpo têm sido historicamente alterado na cultura ocidental, mas há um elemento que permanece, como afirma a académica Susan Bordo “the construction of ‘body’ as something apart from the true self (whether conceived as soul, mind, spirit, will, creativity, freedom...) and as undermining the best efforts of that self” (Bordo, 1993, p. 5).

Muitas feministas começaram a se preocuparem com o papel sócio-cultural do corpo e com as nossas experiências enquanto indivíduos incorporados, dando especial atenção para as diferenças entre os *corpos sexuados*. Por sua vez, a académica Moira Gatens sugere que o corpo é irrepresentável “human bodies are diverse, and even anatomically speaking, the selection of a particular image of the body will be a selection from a continuum of differences” (Gatens, 1996, p. 7). Desta maneira, o corpo marca um local de diferença “irrepresentável”, o que nos leva a entender a perspectiva queer sobre o género, especificamente uma perspectiva que subverte a identidade de género e que desnaturaliza o próprio conceito de identidade. Por outro lado, Judith Butler no seu livro intitulado *Gender Trouble* argumenta que o género não é, de forma alguma, natural ou estável, sugerindo ao invés que o género é construído por uma série de gestos repetidos, entendida como atos performativos (Butler, 1997, p. 136). Por outro lado, Butler sugere também que o género é discursivamente produzido por instituições sociais de conhecimento que moldam o nosso conhecimento de género e a sua essência. Os discursos de género – da maneira em que nós descrevemos a masculinidade e a feminilidade e os atos repetitivos corporais que temos associado com léxicos de género – são, na verdade tudo o que género é. A essência de género não é uma ilusão, e é só através de reforço do discurso e da repetição da performance que o género parece ser real (Butler, 1997, p. 526). Desta forma, uma vez que o género não é fixo ao corpo sexuado, os indivíduos são capazes de performatizar o género de múltiplas e conflituantes formas, que desafiam a distinção entre homem/mulher e as dualidades falsas de sexo/gênero e é exatamente isso que António Variações e José Pérez Ocaña fazem através das suas performances corporais.

Nomeadamente, num dos videoclips musicais de Variações intitulado *O Corpo é que Paga*¹, Variações surge no início do videoclip todo vestido a dançar, mas logo de seguida aparece semi-nú, com o seu peito musculado à mostra. Esta “exibição” do peito de Variações rompe com a moralidade da sociedade portuguesa, uma vez que o corpo dele transforma-se num objeto de desejo ao ser exibido e ganha múltiplos significados. Por outro lado, ao longo deste videoclip note-se que surgem sempre outras pessoas a dançar, no qual podemos identificar os sexos,

¹ “O Corpo é que Paga – António Variações”, YouTube, 3:36, colocado por “VenusCreations”, 2009, <http://www.youtube.com/watch?v=PIOrHickUwM>.

mas não conseguimos observar as suas feições, e isto porque não são às suas feições que são mais importantes, mas sim os seus corpos que são destacados, o que possibilita afirmar a importância do corpo. Adicionalmente, observa-se que quando Variações encontra-se a cantar e a dançar semi-nú, o corpo encontra-se envolvido por mãos masculinas e mãos femininas que aludem não só para um desejo heterossexual, mas também para um desejo homoerótico que é acentuado pela dança.

A dança é considerada uma arte pela sua capacidade de transmitir sinais, de exteriorizar uma interioridade, de manifestar o vivido e o pensado, de lidar com sentimentos e emoções. Esta permite transmitir uma representação entre o real e o imaginário, o objetivo e o subjetivo e acaba por ser uma manifestação cultural, social e artística que ocupa um lugar importantíssimo na vida das comunidades humanas. Do ponto de vista antropológico, a dança é “um comportamento humano propositado” (Hanna, 1999, p. 68), que tende a ser partilhado pelos dançarinos e a sociedade em que se enquadram.

A dança expressa-se através de movimentos que exploram espaços, sons, tempos, e outros elementos. Por sua vez, o autor Márcio Noronha realça a importância que alguns dos componentes das categorias sociológicas que registram a reincidência dos conteúdos e temas nas “obras corporais”, em relação ao sexo, género e corpo “os modos de apreensão artística da realidade e das formas adotadas pelo corpo em suas afirmações da masculinidade e da feminilidade, de acordo com as culturas” (Noronha, 2005, p. 136). Do mesmo modo, a autora Maria Fazenda menciona também o poder que a dança desempenha entre os performers e os espectadores:

[...] [dança é] - um género de performance que estabelece uma separação entre interpretes e espectadores – é uma prática reflexiva interesse sociocultural. Em primeiro lugar, porque, através da dança, os criadores fazem comentários sobre a sua vida e experiências (domínios das vivências individuais). Em segundo lugar, porque a dança é uma actividade em que os principais intervenientes – bailarinos e coreógrafos – usam o corpo para estabelecer modelos de interação (domínio das vivências sociais) e dar visibilidade a ideias, a valores e a símbolos (Fazenda, 2007, p. 1).

O corpo é assim usado como uma parte principal da mensagem estética e encontra-se fortemente ligada aos processos de linguagem que fazem parte da construção

cultural do corpo. Como refere a académica Ann Albright existe todo um senso de vida estabelecido em torno de distinções corporais, que se encontram relacionados com o género, classes sociais, etnias, gerações, sexualidades, entre outros. Os movimentos, os gestos e as posturas corporais encontram-se culturalmente diferenciados de acordo com cada uma dessas identidades sociais (Albright, 1997, p. 57). Portanto, a presença dos dançarinos masculinos no videoclip de *Variações* poderia não ser bem visto culturalmente, visto que a sociedade portuguesa tinha acabado de sair há pouco tempo da ditadura Salazarista, e o estereótipo de corpo masculino predominante era ser-se másculo, viril e forte, por isso quando um homem se encontra a dançar de uma forma sensual, ou seja, com um movimento mais suave, ele acaba por romper com as fronteiras entre os conceitos entre a masculinidade/feminilidade, uma vez que o rosto e o corpo que se pode ver numa performance é masculina, mas os gestos são considerados algo que pertence ao feminino. Deste modo, quando o corpo se relaciona com sexo ou género, este acaba por ser predeterminado pela a sociedade que estipula e educa-o através de determinadas instituições, tanto pela Igreja, o estado, a ciência, que se apropriam do corpo para defini-lo e delimitá-lo do que é certo ou errado, do que é “natural” e do que não é. Logo, o corpo masculino neste videoclip que dança apresenta aos espetadores algumas características que podem não atender aos padrões populares esperados de um homem, o que provoca assim uma “quebra” nos valores tradicionais e culturais da sociedade portuguesa desta altura.

Desta forma, quando António *Variações* encontra-se a dançar, no seu videoclip *O Corpo é que Paga*, e o corpo dele encontra-se rodeado tanto de mãos masculinas como de mãos femininas faz com que o corpo de *Variações*, se transforme num objecto de desejo, onde a beleza do seu corpo torna-se tão importante como outras instituições, e conseqüentemente acaba por se tornar num hábito representativo, dando assim lugar para novas e tradicionais formas perante a sociedade. Butler salienta também a importância do corpo nas fronteiras da sexualidade: “bodies cannot be fixed as objects of thought as not only do bodies tend to indicate a world beyond themselves, but this movement beyond their own boundaries, a movement of boundary itself, is central to what bodies ‘are’” (Butler, 2007, p. 9).

José Pérez Ocaña foi também um dos muitos rostos espanhóis que usou a sua performance enquanto travesti como um meio transgressor durante a transição da ditadura franquista para a democracia. As performances de Ocaña enquanto travesti, durante os finais dos anos setenta e inícios dos anos oitenta, representam e visibilizam a formação de uma nova cultura e identidade que até então se encontravam limitadas à Espanha underground e aquilo que era privado. Estas performances de Ocaña permitem demonstrar não só o seu lado transgressor, mas sobretudo as performances de Ocaña legitimizam o discurso dos marginalizados (queer, artistas, mulheres, entre outros), por parte do regime Franquista. Ao longo das performances de Ocaña que são visíveis no documentário de Pons, Ocaña enquanto travesti perturba as normas sociais e os códigos morais. Por um lado, o drag queen apropria-se do papel do género oposto, na maioria das vezes, para subverter os códigos patriarquais e sócio-culturais em que se inserem, como foi o caso de Ocaña. Adicionalmente, as performances de Ocaña enquanto travesti também estabelecem uma conexão entre o corpo, as roupas, o sexo, o género e a opressão que era vivida durante o regime Franquista. Através do uso de roupas femininas, o corpo de Ocaña adquire uma nova linguagem e mais uma vez, Ocaña altera os binários do género. Ao usar um vestido, um leque, maquilhagem e uma performance feminina, Ocaña cria uma identidade responsável pela criação de um corpo ambíguo que performatiza nos discursos da identidade e das inteligibilidades sociais, como Judith Butler refere sobre o papel do travesti:

The performance of drag plays upon the distinction between the anatomy of the performer and the gender that is being performed. But we are actually in the presence of three contingent dimensions of significant corporeality: anatomical sex, gender identity, and gender performance. If the anatomy of the performer is already distinct from the gender and performance, then the performance suggests a dissonance not only between sex and performance, but sex and gender, and gender and performance (Butler, 2007, p. 196).

Desta forma, através das sua performances Ocaña demonstra a relação entre o corpo, sexo e o género, que funcionam como uma mecanismo político contra os discursos heteronormativos institucionalizados. Adicionalmente, através do corpo de Ocaña os fenómenos culturais, sociais e políticos são performatizados, de maneira a levar o público a refletirem e a construírem uma opinião dos enunciados que são transmitidos através das corporealidades. Ao liberar o corpo das convenções

sociais, permite também ao público capturar as diversas multiplicidades, e consequentemente possibilita ao corpo obter diversas subjetividades. A materialidade do corpo encontra-se sempre em negociação com os conhecimentos culturais que mudam ao longo dos tempos, e modificam as matérias dos corpos. Enquanto que o corpo é limitado pelas convenções sociais no qual é inserido, o corpo também consegue ultrapassar as fronteiras que o limitam, transformando estas limitações em novas formações sociais.

3. Performances subversivas, corpos queer

Portanto, tanto o corpo de António Variações como o corpo de José Pérez Ocaña criam uma relação celebratória entre estes performers e o públicos, uma vez que os corpos destes performers visam provocar mudanças sociais, relativamente ao género e as subjetividades sexuais. O corpo ocupa um lugar privilegiado, visto que é um mecanismo produtivo e facilita a produção de novas experiências, novos significados e novas formas de ser, e é capaz de ser removido dos contextos pessoais, sociais e políticos. Adicionalmente, Michel Foucault menciona que a sexualidade não é um fato natural de humanidade no qual articulamos através da linguagem, mas é sim uma identidade construída através das práticas discursivas. Desta forma, as origens da sexualidade não são biológicas, mas resultam das construções históricas, sociais e culturais (Foucault, 1976, p.163 - 165).

No contexto deste artigo, a identidade é o ponto de confluência quando a performance e as práticas queer tornam-se intrinsecamente ligadas, inseparáveis do corpo e uma parte necessária de auto-conhecimento auto-crescimento: 'There is no gender identity behind the expressions of gender. Identity is performatively constituted by the very expressions that are said to be its results' (Butler, 2007, p. 5). Butler afirma que não existe identidades de género essencialista que informam sobre os nossos comportamentos: ao invés, como nos comportamos é tudo o que representa a nossa identidade de género. E esta identidade de género não expressa uma diferença corporal, mas, pelo contrário é uma construção cultural e uma performance que é um efeito de poder. Portanto, neste sentido, a identidade é um sistema complexo de entendimento e que está sempre em constante negociação e reconfiguração.

Desta forma, as performances de Variações e de Ocaña funcionam como um eficaz agente social, uma vez que permitem subverter as normas sociais. Adicionalmente, a performance pode servir como um refúgio para os queer, como por exemplo os casos de António Variações e José Pérez Ocaña, e um espaço em que os corpos queer tornam-se aceitáveis. O corpo é assim entendido como um lugar de transferência de poder, constituindo uma base fundamental para o processo da formação de novas identidades. Portanto, os corpos de Variações e de Ocaña adquirem uma multiplicidade de possibilidades de significação, visto que a aparência destes corpos ao mundo não é pré-determinado pelo interior da essência, e as suas expressões no mundo devem ser entendidos como um acesso e uma disposição específica de um conjunto de oportunidades culturais, incluindo queer.

Abstract: Throughout time, secular institutions have persisted in prevailing our bodies and legislating against gender, sexual acts, sexualities considered divergent from social conventions. Performances have been examined in comparable ways by religious institutions. Taking into account particular religious and political constraints, I will in this paper look into two particular figures of the Portuguese and Spanish musical and artistic scenes: António Variações, a Portuguese gay singer that gained attention for his eccentric look and for his musical style which combined several styles of music like fado, pop, rock; and José Pérez Ocaña, a gay performer and drag queen that stood against Franco's regime. Thus, in this article, I will comparatively draw attention to the ways that António Variações and José Pérez Ocaña bodies and performances subverted these dictatorships ideologies and celebrated a queer identity, during the Portuguese and Spanish transition from a dictatorship to democracy.

Keywords: Queer. António Variações. José Pérez Ocaña. Body. Performance.

Referências:

Albright, A. ***Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance***. Hanover: University Press, 1997.

Almeida, Sao Jose. ***Homossexuais No Estado Novo***. Porto: Porto Editora, 2010.

Bastos, Susana Pereira. ***O Estado Novo E Os Seus Vadios***: Publicações Dom Quixote, 1997.

Bordo, S. ***Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body***.

Berkeley: University of California Press, 1993.

Butler, Judith. ***Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"***. London and New York: Routledge, 2007 [1993].

Butler, Judith. ***Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity***. London and New York: Routledge, 2007.

Carvalho, Edite Martins. "Quero Ser Um Musico Popular." ***O Pais***, 14/04/83.

Duarte, Pedro Rolo. ***Sete***, 30/03/1983.

Fazenda, M. J. ***Dança Teatral: Ideias, Experiencias, Accoes***. Lisboa: Celta Editora, 2007.

Fonseca, Belo da. "Variacoes Sobre Uma Tesourada, Antonio Barbeiro E Musico. Sou Um Folclorista Apanhado Para Rock." ***A Capital***, 23/06/1982.

Foucault, M. ***The History of Sexuality: An Introduction***. London: Penguin, 1976.

Gatens, Moira. ***Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality***. London: Routledge, 1996.

Halberstam, Judith. ***In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives***. New York: New York University Press, 2005.

Hanna, L. Judith. ***Dança, Sexo E Gênero: Signos De Identidade, Dominação E Desejo***. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Moon, J. Gamson & D. "The Sociology of Sexualities: Queer and Beyond." *Annual Review of Sociology*, no. 30 (2004): 47-64.

NORONHA, Márcio Pizarro. "Imagens Do Corpo E Embodiment Das Imagens. A Circulação Da Imagem Corporal Em Uma Perspectiva Histórica (Artística) E Antropológica (Estética)." *Sociedade e cultura* 8, no. n.2 (2005): 131-41.

P.Mata. ***Vademécum De Medicina Y Cirugía Legal. Vol. II***. Madrid: Imp. Calle de Padilla,, 1844.

Picornell, Mercé. "¿De Una España Viril a Una España Travesti? Transgresión Transgénero Y Subversión Del Poder Franquista En La Transición Española Hacia a La Democracia." *Feminismos* 16 (2010).

Tierney, W. G. **Academic Outlaws: Queer Theory and Cultural Studies in the Academy**. Thousand Oaks: Sage, 1997.

Tusell, Javier. **Franquismo Y Transición En Historia De España**. Madrid: Espasa Calpe, 2004.

Texto científico recebido em: 10/09/2014

Processo de Avaliação por Pares: (*Blind Review* - Análise do Texto Anônimo)

Publicado na Revista Vozes dos Vales - www.ufvjm.edu.br/vozes em: 31/10/2014

Revista Científica Vozes dos Vales - UFVJM - Minas Gerais - Brasil

www.ufvjm.edu.br/vozes

www.facebook.com/revistavozesdosvales

UFVJM: 120.2.095-2011 - QUALIS/CAPES - LATINDEX: 22524 - ISSN: 2238-6424

Periódico Científico Eletrônico divulgado nos programas brasileiros *Stricto Sensu*

(Mestrados e Doutorados) e em universidades de 38 países,

em diversas áreas do conhecimento.