Do Pop ao Teatro de Rua:
Revoluções Ibéricas de Género em António Variações e José Pérez Ocaña

PAULO PIRES PEPE

Thesis submitted to the University of Nottingham

for the degree of Doctor of Philosophy

JANUARY 2016

Resumo

A minha pesquisa debruça-se sobre as produções musicais e as performances de António Variações em Portugal e de José Pérez Ocaña em Espanha. Primeiramente, desenvolverei uma análise crítica sobre a sexualidade, o género e as construções binárias da masculinidade e da feminilidade. Explorarei como os atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo começaram a ser legislados e medicalizados pelas sociedades ocidentais e de que maneiras é que a (homos)sexualidade foi sucumbida ao *bas-fonds* pelos regimes ditatoriais.

Neste estudo oferecerei uma leitura atenta das criações culturais de Variações e de Ocaña. Para apoiar a análise textual, musical e visual das representações culturais selecionadas, a teoria queer será adoptada como modelo teórico. Os principais conceitos postulados e estabelecidos por Michel Foucault, Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick, entre outros, serão aplicados às produções culturais para permitir uma deconstrução queer dos textos, das performances e das relações com o contexto histórico, social e cultural de Portugal e de Espanha.

Para além deste objectivo geral, o principal objectivo desta pesquisa é demonstrar a importância que António Variações e José Perez Ocaña tiveram na construção de uma cultura queer nestes países, uma vez que ambos os países haviam sido "dominados" durante décadas pelos regimes ditatoriais Salazarista e Franquista. Estes regimes defendiam a ideia de que a homossexualidade era uma "perversão" e como tal, esta teria que ser ser exterminada, de maneira a não pôr em causa os bons valores e a moralidade destas nações. Portanto, o objectivo principal desta tese será a análise das performances destes artistas em contraponto às representações dominantes de género estabelecidos por estes dois regimes ditatorias e as razões que levaram a

estes artistas a usarem a música e as performances para expressarem género não-normativo e identidades sexuais. Ao analisar estes períodos poderemos observar os motivos pelos os quais a cultura queer era inexistente, ou mais problematicamente, invisível.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, quero agradecer aos meus orientadores Dr. Mark Sabine e Dr. Rui Miranda pelas suas supervisões, paciência, conselhos, apoio, encorajamento e especialmente pela amizade e atenção que me deram ao longo do meu PhD. Quero também agradecer à Universidade de Nottingham por me ter dado a oportunidade de desenvolver as minhas qualidades enquanto investigador e pelo apoio financeiro que me foi dado para participar em confêrencias. Agradeço também à FCT – Fundação da Ciência e Tecnologia – por ter financiado este projeto de investigação.

Quero também demonstrar a minha gratidão ao meu pai, a minha irmã, ao meu cunhado e aos meus sobrinhos, mas especialmente ao amor incondicional da Fernanda Pepe, minha mãe, que faleceu em 2008 e que me ensinou a nunca desistir e a ser um lutador mesmo nas horas mais difíceis e pelo apoio que sempre me deu. O meu amor por vocês é inefável.

Por outro lado, quero expressar o meu agradecimento à D. Francisca Sousa, Rui Costa e Diana Sampaio pelo amor e carinho que me tem providenciado, durante os últimos anos. Quero também agradecer à Ana Marcos pela sua amizade, carinho e amor que me tem dado, desde o momento em que entrou na minha vida. Finalmente, por último, mas não menos importante ao meu amor e companheiro Francisco Costa. Obrigado pela tua paciência, pelo teu carinho, a tua dedicação e ao teu amor que me salvou em tantas ocasiões.

Índice

Abstract **2**

Agradecimentos **4**

Índice **5-6**

Introdução **8**

- **O Estudo e a Resposta** **8**
- **Configurações Queer** **28**
- **Metodologias** **35**
- ***A culpa é da Vontade*** **43**
- **Trajetos** **45**

Capítulo I: Crimes contra *Naturam*: "Sexualidades Divergentes" **49**

- **A Medicalização da Homossexualidade** **58**
- ***Sodoma Divinizada*: A "Decadência" da Sociedade Ibérica** **78**

Capítulo II: O Silêncio dos Inocentes nos Regimes Ditatoriais de Salazar e de Franco **90**

- **Os "Vadios" nos Regimes Salazarista e Franquista** **91**
- **Homens Machos *versus* Feminilidade: Masculinidades na Ibéria** **100**
- **Desejos (Homos)Sexuais no *Bas-fonds*** **106**
- **Subculturas Queer: (Des)codificações de Espaços Públicos e Linguísticos** **112**
- **O Medo e a Opressão: Censura *versus* Liberdade** **119**
- ***Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades:* a libertação das Sexualidades na Ibéria** **131**

Capítulo III: As Variações Queer de António **139**

- ***O Corpo é que Paga* – A *Corporeidade em António Variações*** **142**
- ***O Anjo da Guarda:* Tradição e Crítica** **163**
- ***E há uma Noite para Passar*: Subversões Queer** **179**
- ***Dar e Receber*: Jogos (Sexuais) Metaforizados** **189**
- ***Quero é Viver*: Dualidades entre o Corpo e a Razão** **200**
- **"*Walk Walk Fashion*": Interseções entre Queer e Moda em António Variações** **209**

Capítulo IV: José Pérez Ocaña: A Deusa Queer das Ramblas **221**

- **Transições: Do Privado ao Teatro de Rua** **227**
- ***Las Plumas* Queer: Drag Queen como Símbolo da "Nova" Espanha** **236**
- **Ocaña Retrato de Transgressão** **243**
- **Drag Queen: Moda e Subversões Queer** **252**
- **A Feminilidade Queer de Ocaña** **258**
- **Ocaña Retrato de *Campiness*** **268**

Conclusão **297**

Bibliografia **304**

Introdução

O Estudo e a Resposta

O objectivo central deste estudo é fazer uma análise comparativa e demonstrar como a música e as performances de António Variações, em Portugal, e as performances de drag queen de José Pérez Ocaña, em Espanha, desempenharam um papel fulcral na formação e na reconstrução de identidades tanto nacionais como de género nas respetivas fases de transição para a democracia das ditaduras salazarista (Portugal) e franquista (Espanha), durante às décadas de setenta e oitenta do século XX.

Sempre tendo em mente o objectivo central deste estudo, abordarei as seguintes questões de investigação: (1) De que maneira é que as instituições de poder no contexto ibérico confinaram a homossexualidade ao *bas-fonds* das sociedades ibéricas? (2) Apesar da vigência moral nos estados ibéricos, de que forma é que as sensibilidades e políticas queer emergiram em Portugal e Espanha? (3) No caso particular de Portugal, como é que as produções culturais de António Variações apelaram a uma agenda política queer e também heteronormativa? (4) De que maneiras é que José Pérez Ocaña recuperou e utilizou os elementos populares para "ressuscitar" as figuras marginalizadas durante o franquismo e consequentemente, de que forma Ocaña destabilizou a virilidade da sociedade espanhola? (5) Qual a importância das performances de Variações e de Ocaña enquanto contributos para uma cultura queer no contexto ibérico? Abordarei estas questões ao longo deste estudo concentrando-me em elementos especifícos relativos à construção e à representação de masculinidades heterossexuais, gays e das relações homossociais e homoeróticas em

diferentes artes. Tendo em conta este objetivo, basear-me-ei nos argumentos de vários agentes e autores, desde historiadores a políticos, passando por teorizadores queer e cultural.

De modo a localizar as expressões de géneros e sexualidades dos indíviduos dentro das performances da música e dos *drag queen*[1],deveremos abordar em primeiro lugar os conceitos de género e identidade sexual. A teoria queer disponibiliza uma estrutura que é particularmente vantajosa para compreender os géneros não-normativos e as sexualidades, assim como os dispositivos de estética usados nas performances do género e da sexualidade, como por exemplo o *camp*[2] e *drag queen*, entre outros. Como se vai explorar logo a seguir o termo queer[3] não significa um género específico ou uma identidade sexual; pelo contrário, queer representa um desafio para as filosofias dominantes (tais como a heterossexualidade e homossexualidade)[4] e para as noções essencialistas de subjetividades fixas e universais. A teoria queer rejeita uma identidade social baseada unicamente nas práticas sexuais materiais, reconhecendo que as identidades – sejam elas de género, sexuais ou de outras formas – são acompanhadas por promulgações não-sexuais e de

[1] Entenda-se neste contexto que drag queen é uma forma de expressão queer e faculta uma crítica não só relativamente ao género como a da performance. Adicionalmente, a performance do drag queen possibilita subverter a hegemonia do género e permite a construção de novas identidades sexuais. Obviamente, o termo não é isento de polémica, como demonstrarei a discussão no III capítulo.

[2] No contexto deste trabalho, *camp* pode ser entendido como uma sensibilidade estética. Camp pode ser relido como uma observação sobre o género, performance, localizando assim camp dentro daquilo que é queer, em vez de um discurso exclusivamente gay, como argumenta Moe Meyer *in The Politics and Poetics of Camp*. Este conceito também será abordado mais profundamente no II capítulo.

[3] A meu ver, o uso do termo queer serve não só para identificar o indíviduo mas também, culturalmente falando, este termo recupera a 'anormalidade' e a negatividade de que foi alvo durante décadas e acaba por reforçar o poder político a que foi submitido durante anos. Adicionalmente, queer vai para além da identidade sexual do indivíduo.

[4] Entenda-se neste estudo de trabalhos que o termo homossexualidade é um termo médico do século XIX, período durante o qual a 'homossexualidade' começou a ser entendida como uma doença ou como um problema a ser corrigido e eliminado (isto será explorado no I capítulo). O uso deste termo também reforça os binários 'heterossexual/homossexual', no qual o primeiro termo é normalmente compreendido como 'normal' e positivo enquanto que o segundo termo encontra-se associado ao 'anormal' e negativo. No entanto, neste estudo, o termo homossexual será empregue quando se aborde uma predisposição sexual para um mesmo desejo sexual, exceto indicado de outra forma. quando se aborde u uma predisposição sexual para um mesmo desejo sexual, exceto-se indicado de outra forma.

significação pública sob diversas formas.[5] Neste contexto, interesso-me pela significação pública de identidades individuais mediadas através das performances, tanto musicais como as de drag queen, investigação para a qual a teoria queer contribui produtivamente.

Desta maneira, apoio a minha abordagem no trabalho da filósofa Judith Butler, que argumenta que a teoria queer pressupõe que a identidade se encontra localizada num nexo performativo e que o *self* não é estável, sendo antes constituído sequencialmente através de atos estilizados.[6] Portanto, eu não proponho que o género e as sexualidades articuladas musicalmente ou performativamente constituem ou revelam a essência e a verdade do próprio género ou identidade sexual. Em vez disso, eu sugiro que, ao empregarmos a teoria queer, descobrimos que as categorias do masculino, feminino, heterossexual e homossexual são de fato constituídas e performatizadas numa multiplicidade que desafia a sua organização binária.

No entanto, é importante neste ponto salientar que alguns teóricos queer ignoram a possibilidade das conceptualizações do sexo e género como algo inscrito biologicamente que tem sido teorizado pelas ciências médicas. Alguns neurobiólogos sugerem que a formação da identidade do género se encontra contida nos nossos genes. Outros acreditam que a introdução de algumas hormonas no útero pode afetar a sexualidade dos fetos. Adicionalmente, os teorizadores na área da medicina argumentam que a maioria das pessoas tem um par de cromossomas por célula. Usualmente, as mulheres têm dois cromossomas XX, enquanto que os homens têm um cromossoma X e Y. No entanto, o cromossoma X contém diversos genes e quase nenhum destes genes é associado à determinação do sexo. Relativamente ao género, a ciência também tende a categorizá-lo. Uma das primeiras distinções é a divisão das

[5] Moe Meyer, ed. *The Politics and Poetics of Camp* (London and New York: Routledge,1994), 57.
[6] Judith Butler, "Performative Acts and Gender Construction: An Essay in Phenomenology and Feminist Criticism," *Theatre Journal*, no. 40 (1988): 522.

pessoas consoante as respetivas genitálias, hormonas e cromossomas. Contudo, esta divisão acaba por ignorar os transsexuais, hermafroditas, andrógenos, entre muitos outros.

No entanto, não são somente os teóricos das ciências médicas que argumentam que a conceptualização da sexualidade e do género resulta da biologia. Historicamente existem também filosofias ocidentais que construiram discursos limitando as formas em que pensamos sobre nós, sugerindo que as pessoas podem ser simplesmente reduzidas às dictonomias baseadas nas diferenças dos nossos corpos. Por exemplo, durante o século XVII, o filosófo René Descartes propôs que a mente humana e o corpo são distintos um do outro e podem ser considerados como duas condições separadas da humanidade – filosofia esta que foi influenciada por Aristóteles. Este modo de pensamento ficou conhecido como o dualismo cartesiano e tem fomentado uma história de discórdia entre o valor da mente e do corpo, uma vez que estes conceitos existem numa divisão binária. Nomeadamente, os conceitos considerados positivos seguindo a linha de raciocínio do modelo cartesiano são a mente, o homem, o masculino, o heterossexual, o natural; enquanto que as categorias consideradas negativas são o corpo, a mulher, feminino, homossexual e o anormal. Os dualismos binários são conceitos que se tendem a articular por oposição um ao outro, em que cada binário implica ter um par positivo ou negativo. Estes dualismos têm sido também responsáveis para fundamentar o nosso conhecimento de uma identidade estável. Estas estruturações binárias possibilitam também hierarquizar os conceitos e, consequentemente, a sociedade, em pólos positivos e negativos dando primazia ao homem, à heterossexualidade e ao "normal"; por outro lado, a mulher, a homossexualidade e o "anormal" são subjugados pelos conceitos que são considerados

positivos. Portanto, tanto o sexo como o género são geralmente conceitos entendidos como dados biológicos e não culturais.

Contudo, os trabalhos do filósofo francês Michel Foucault desempenharam um papel crucial na desnaturalização dos discursos dominantes da identidade sexual, uma vez que Foucault propôs que a identidade sexual resulta do efeito de poder, em vez de constituir um dado natural ou essencialista. Os trabalhos de Foucault têm tido um grande impacto nos estudos de género e queer. Como Diana Fuss argumenta, os trabalhos de Foucault anteciparam claramente os estudos queer, nomeadamente "current disputes amongst gay theorists and activists over the meaning and applicability of such categories as 'gay', 'lesbian', and 'homosexual' in a poststructuralist climate which renders all such assertions of identity problematic."[7] O debate sobre a produção discursiva da sexualidade foi parte de um projeto muito mais amplo para Foucault, que alegou que a subjetividade moderna é meramente um efeito de redes de poder.[8] Argumentou ainda que essa rede de poder não é necessariamente repressiva na natureza.[9] Foucault entende o poder como produtivo (em vez de repressivo), expondo a interdependência do poder e resistência, o que posteriormente criou a oportunidade para múltiplas estratégias discursivas de dissidência: "we must not imagine a world of discourse divided between accepted discourse and excluded discourse, or between the dominant discourse and the dominated one; but as a

[7] Diana Fuss, *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*, (New York: Routledge, 1989), p. 97.

[8] Consulte Michel Foucault, 'Truth and Power: Interview with Alessandro Fontano and Pasquale Pasquino', in *Michel Foucault: Power, Truth, Strategy*, (Sydney: Feral Publications, 1979), pp. 29-48 (p. 31).

[9] Consulte Michel Foucault, 'Truth and Power: Interview with Alessandro Fontano and Pasquale Pasquino', in *Michel Foucault: Power, Truth, Strategy*, (Sydney: Feral Publications, 1979), pp. 29-48 (p. 36). No entanto, o que importa salientar é a negligência de Foucault relativamente ao género dentro do paradigma da homossexualidade, ou até mesmo a existência de uma parcialidade da sua parte ao focar-se somente no sexo masculino (a identidade lésbica é comumente ignorada nos trabalhos de Foucault). Apesar destes *bias*, muitos dos seus trabalhos desempenharam um papel vital na formulação de críticas feministas e lésbicas.

multiplicity of discursive elements that come into play in various strategies."[10] Para demonstrar como os discursos podem ser usados estrategicamente para fins de oposição, Foucault coloca especificamente em primeiro plano a categoria do homossexual, que foi formulada em relação ao poder/resistência dinâmica:

> [t]here is no question that the appearance in nineteenth-century psychiatry, jurisprudence, and literature of a whole series of discourses on the species and subspecies of homosexuality, inversion, pederasty, and 'psychic hermaphrodism' made possible a strong advance of social controls into this area of 'perversity'; but it also made possible the formation of a 'reverse' discourse; homosexuality began to speak: on its own behalf, to demand that its legitimacy or 'naturality' be acknowledged, often in the same vocabulary, using the same categories by which it was medically disqualified.[11]

Foucault menciona ainda que a homossexualidade é essencialmente uma formação da identidade moderna, e que enquanto não havia evidência de práticas sexuais entre pessoas do mesmo sexo não havia uma categoria de identidade correspondente.

Adicionalmente, ainda em relação ao conceito de poder, Foucault entende este conceito como sendo "the name that one attributes to a complex strategical situation within a particular society"[12], bem como às estratégias de organização social que se tornaram institucionalizadas e legais. Embora Foucault argumente que o poder vem de todos os lugares e que não deve ser pensado como uma instituição, ao longo deste estudo farei referências a instituições de poder, nomeadamente instituições

[10] Michel Foucault, 'What Is an Author?', in *Modern Criticism and Theory: A Reader*, ed. by David Lodge (London: Longman, 1988), pp. 197-210 (p. 122).
[11] Ibid p.37.
[12] Michel Foucault, *The History of Sexuality: An Introduction* (London: Penguin, 1976), 93.

hegemónicas[13], visto que os seus discursos acabam por ditar e governar os comportamentos, valores, identidades e desejos considerados normais e aceitáveis – por outras palavras, discursos que contribuiram para a construção e primazia da heteronormatividade. Ao oprimir o comportamento homossexual, as instituições hegemónicas deram inevitavelmente origem ao estatuto desviante de identidades sexuais, introduzindo o próprio ato sexual na consciência pública. A exclusividade mútua da homo/heterossexualidade coloca o desviante ou o "anormal" na categoria da homossexualidade em oposição binária à categoria normalizada da heterossexualidade e é o discurso da normatividade que produz conhecimentos opressores e relações de poder. Nikki Sullivan explicita o caractér oppressor da normatividade:

> The punishment or stigmatisation of so-called 'unnatural' actions and identities is everywhere apparent in our society, and functions to reaffirm or naturalise that which is held to be 'normal'. And we are all both agents and effects of disciplinary regimes.[14]

Os regimes disciplinares providenciam poder à "normatividade" através da naturalização do privilégio heterossexual, que é referido por Judith Butler como "the heterosexual matrix or heterosexual hegemony."[15] A matriz heterossexual é de acordo com Butler "a grid of cultural intelligibility through which bodies, genders, and desires are naturalised."[16] Por exemplo, os corpos só são pensados para fazer sentido se um sexo estável é expressado através de um género que se encontre estável, tal como a expressão de um homem sobre a masculinidade e a expressão da mulher sobre

[13] Eu entendo a hegemonia como um domínio de uma identidade sobre as outras – por exemplo o Estado detém a hegemonia em diversos campos.
[14] Nikki Sullivan, *A Critical Introduction to Queer Theory* (Armidale Circa, 2003), 84.
[15] Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (London and New York: Routledge, 2007 [1993]), 96.
[16] Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (London and New York: Routledge, 2007), 151.

a feminilidade. Portanto, os discursos sociais dominantes afirmam que o sexo é um dado biológico e que o género é culturalmente inscrito na base do sexo, como referido anteriormente. *The gendered body*, como menciona Butler, é hierarquicamente organizado na base do género (o sexo feminino subordinado ao masculino) e encontra-se restringido a um papel sexual culturalmente adequado, que é resultado da afirmação compulsória da heterossexualidade. Assim, o paradigma dominante ou normativo do sexo, género e da sexualidade é a heterossexualidade, que é estabelecida como culturalmente desejável e privilegiada, como refere Foucault. Qualquer padrão de comportamento que se desvie da norma é considerado anormal e a sua punição tem sido inserida legalmente e historicamente.

As instituições e as estruturas sociais favorecem a heterossexualidade, afirmando a sua naturalidade e privilegiando os seus participantes. Esta institucionalização da heterossexualidade é apelidada de heteronormatividade e é um conceito valioso para o discurso sexual por parte da teoria queer, de acordo com os autores Corber e Valocchi, entre outros.[17] A heteronormatividade é definida por estes autores como sendo "[...] the set of norms that make heterosexuality seem natural or right and that organize homosexuality as its binary opposite."[18] Lauren Barlent e Michael Warner expandem esta definição, posicionando a heteronormatividade como "the institutions, structures of understanding, and practical orientations that make heterosexuality not only coherent – that is organised as a sexuality – but also privileged"[19]. Devemos notar ainda que a heterossexualidade e a heternormatividade não são termos permutáveis e, como mencionado anteriormente, a heteronormatividade acaba por reforçar a estruturação e hierarquização das

[17] Robert J. Corber, *Homosexuality in Cold War America: Resistance and the Crisis of Masculinity* (London and Durham: Duke University Press, 1997), 9; R. Corber & S. Valocchi, "Introduction " in *Queer Studies: An Interdisciplinary Reader*, ed. R. Corber & S. Valocchi (Oxford Blackwell, 2003).
[18] Valocchi, "Introduction ", 4.
[19] Lauren Berlan and Michael Warner, "Sex in Public," *Critical Enquiry*, no. 24 (1998): 565.

sociedades. A heterossexualidade *per se* não oprime outras formas da identidade sexual ou práticas sexuais; ao invés, a teoria queer argumenta que são as instituições de poder moral, político e social que são opressivos mediante a manutenção da heterossexualidade como sendo dominante e normalizadora da identidade sexual. A heterossexualidade não é necessariamente heteronormativa, uma vez que a heteronormatividade é constituída na regulação do desejo e práticas normativas que favorecem a monogamia e outras relações sexuais "naturais" e instituições heterossexuais tais como o casamento, a reprodução e várias práticas heterossexuais que podem infringir tais parâmetros. O termo heteronormativo é também usado, correcta ou incorrectamente, para controlar as identidades do género e para regulamentar comportamentos.

Judith Butler incorpora os argumentos de Foucault no seu discurso e menciona que as sexualidades consideradas alternativas podem de fato serem castigadas pela institucionalização do poder. Este castigo ocorre quando o género rejeita as normas da heterossexualidade. Butler no seu livro intitulado *Gender Trouble* argumenta que o género não é, de forma alguma, natural ou estável, sugerindo pelo contrário que o género é construído por uma série de gestos repetidos, entendidos como atos performativos:

> Such acts, gestures, enactments generally constructed, are *performative* in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means. That the gendered bodies are performative suggests that it had no ontological status apart from the various acts which constitute its reality [...] words, acts and gestures, articulated and enacted desires create the illusion of an interior and organizing gender

> core, an illusion discursively maintained for the purpose of the regulation of sexuality within the obligatory frame of reproductive heterosexuality.[20]

Butler argumenta 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 – a forma como descrevemos a masculinidade e a feminilidade e os atos repetitivos corporais que associamos a léxicos de género – são, na verdade, tudo o que género é. A essência de género é uma ilusão e é só através do reforço do discurso e da repetição da performance que o género parece ser real: "gender is an act which has been rehearsed, much as a script survives the particular actors who make use of it, but which requires individual actors in order to be actualised and reproduced as reality once again."[21]

Butler continua por argumentar que *the gendered body* assim como o género, também não tem ontologia. As ontologias de género são ficções criadas por regimes disciplinares com a finalidade de normalizar e limitar a performance do género, com o intuito de beneficiar a aparência da heterossexualidade e a polaridade do género como algo normal e natural:

> Gender is thus a construction that regularly conceals its genesis: the tacit collective agreement to perform, produce, and sustain discrete and polar genders as cultural fictions is obscured by the credibility of those productions – and the punishments that attend to not agreeing in believing in them; the construction "compels" our belief in its necessity and naturalness. The historical possibilities materialised through various

[20] Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 136.
[21] Butler, "Performative Acts and Gender Construction: An Essay in Phenomenology and Feminist Criticism.," 526.

> corporeal styles are nothing other than those punitively regulated cultural fictions alternately embodied and deflected under duress.[22]

O académico Chris Beasley realça a ideia de Butler ao afirmar que the *gendered body* resulta das produções culturais:

> Gender [...] is typically interpreted as derived from the body. Bodily (anatomical) sex is seen as pre-dating culture, as external sex, the external male/female binary. However, in Butler's analysis, the body is also a gendered performance which is socially constituted as the essence of gender, and it's an intact, untouched foundation, and is all the more culturally powerful for this interpretation as being outside culture. Indeed, in her view, socially constituted gender creates anatomical sex, rather than the other way around, in the sense that the former makes the latter relevant in social practice. And if gender does not follow automatically from anatomical sex, then it is not axiomatic that gender refers only to the two categories designated in the binary men/women distinction.[23]

Desta forma, uma vez que o género não é fixo ao *gendered body*, os indíviduos são capazes de perfomatizar o género de múltiplas e conflituantes formas, que desafiam a distinção entre homem/mulher e as dualidades falsas de sexo/género. Contudo, destaque-se que a performance de género que Butler refere é substancialmente inconsciente, ou é um ato imprevisto, e que o termo performance pode levar a confusões devido aos variados significados que o termo comporta. Para que tal aconteça, Butler sugere que as pessoas têm de problematizar a concepção de género. É

[22] Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 140.
[23] Chris Beasley, *Gender and Sexuality: Critical Theories, Critical Thinkers.* (London Sage, 2005), 101.

necessário que não se construa género "as it is to supposed to be done"[24] – isto é, o género deve ser criado de forma que problematize os binários de sexo/género. Consequentemente, Butler está a sugerir que as duas categorias de género – a masculinidade e feminilidade – que temos vindo a aceitar como realidade não são nada mais que ficções. Aqueles que não performatizam aquilo que a sociedade espera acabam por se arriscar a serem punidos por terem uma identidade de género considerada, muitas vezes, como "anti-natural" – ou seja, é uma identidade de género que não reflete as atuais constituições sociais de género. A especificidade cultural e histórica de género sugere que este não é um atributo fixo pessoal, mas antes uma variável de fluído de uma identidade que é capaz de se alterar em contextos diferentes e em momentos diferentes.[25] Butler afirma que a identidade também é performativa: "There is no identity behind the expressions of gender [...] Identity is *performatively* constituted by the very 'expression' that are said to be its results."[26] Esta identidade de género não expressa uma diferença corporal, mas em vez disso é uma construção cultural e uma performance que resulta do efeito de poder – quer isto dizer que a identidade do género pode ser entendida como um mecanismo político, que por vezes tem o potencial de subverter as ideologias em que se encontra enquadrado.

No entanto, é importante salientar que a raça, nacionalidade, religião, género, sexo, idade, deficiências, gostos e talentos, todos fazem parte das facetas da identidade que acabam por contribuir para a forma como nos conhecemos a nós mesmos e como nos apresentamos aos outros. Os indíviduos identificam-se através destas condições e estados de ser, mas para cada um de nós, estas condições cruzam-se e são percebidas de uma multiplicidade de formas. Uma definição de identidade derivada dos discursos

[24] Susan Hekman, "Beyond Identity: Feminism, Identity and Identity Politics. ," *Feminist Theory* 1(2000): 292.
[25] David Gauntlett, *Media, Gender and Identity: An Introduction* (London and New York: Routledge, 2002), 66.
[26] Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 25.

psicológicos sugere que a identidade é "the sameness of a person or thing at all times or all in circumstances; the condition or fact that a person or thing is itself and not something else."[27] A "*sameness*" fixa a que esta definição se refere é problemática porque a identidade é um fato do ser humano em todas as suas multiplicidades e portanto é impossível descrever algo como estável ou como um todo. Ao analisarmos as dimensões psicólogicas da identidade num contexto pós-moderno, Kenneth J. Gergen escreve o seguinte no seu livro intitulado *Saturated Self* sobre a identidade (1991):

> The postmodern condition [...] is marked by a plurality of voices vying for the right to reality – to be accepted as legitimate expressions of the true and the good. As the voices expand in power and presence, all that seemed proper, right-minded, and well understood is subverted. In the postmodern world we become increasingly aware that the objects about which we speak are not so much "in the world" as they are products of perspective [...] Under postmodern conditions, persons exist in a state of continuous construction and reconstruction; it is a world where anything goes that can be negotiated.[28]

Embora reconhecendo que todos os compromissos sociais, experiências e conhecimentos são potencialmente transformativos, este estudo almeja abordar as experiências dos indíviduos queer e as expressões performáticas da subjectividade queer destes indíviduos. No contexto deste estudo, a identidade é o ponto de confluência em que as práticas queer e performáticas se tornam intrinsecamente ligadas, inseparáveis do corpo e uma parte necessária de autoconhecimento e de auto-crescimento.

[27] Identity, "Oxford English Dictionary Online. Consultado No Dia 02 De Novembro De 2015 Em Http://Dictionary/Oed/Com," (1989).
[28] Kenneth Gergen, *The Saturatef Self: Dilemmas of Identity in Contemporary Lif.* (New York: Basic Books, 1991), 7.

Relativamente ao termo performance, este pode ser confundido devido às diferentes concepções que existem sobre este conceito. Por um lado, existe o termo performance dentro do contexto tradicional, que se refere ao ato de participar num determinado filme, numa peça teatral, entre outras atividades. Por outro lado, o termo performance, no contexto deste trabalho, seguirá geralmente a definição que é proposta por Butler. Apesar de esta concepção de performance poder ser confundida com o termo performatividade, a teoria de Butler contribui para a diferenciação entre estes dois termos: "Performativity is neither free play nor theatrical self-presentation; nor can it be simply equated with performance".[29] Em vez disso, Butler argumenta que a performatividade é uma pré-condição do indíviduo, uma performance de normas forçadas, repetidas e mantidas pelas restrições da sociedade, na qual são aplicadas as normas que efetivamente endossam algumas práticas sexuais ou de género ao passo que transformam outras em ilícitas. Em contrapartida, a performance é uma condição do indíviduo, uma encenação que os indíviduos escolhem:

> In no sense can it be concluded that the part of gender that is performed is therefore the "truth" of gender; performance as bounded "act" is distinguished from performativity insofar as the latter consists in a reiteration of norms which precede, constrain and exceed the performer and that sense cannot be taken as the fabrication of the performer's "will" or "choice"; further, what is "performed" works to conceal, if not to disavow, what remains opaque, unconscious, unperformable. The reduction of performativity to performance would be a mistake.[30]

Logo, a performance é diferente do ato performativo. No entanto, tanto a performance como os atos performativos são importantes para a decifração das identidades queer.

[29] Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, 95.
[30] Ibid., 234.

Desta maneira, a heterossexualidade é também construída performativamente, como menciona Butler:

> If sexuality is culturally constructed within existing power relations, then the postulation of a normative sexuality that is "before," "outside," or beyond power is a cultural impossibility [...] The representation of heterosexual constructs in non-heterosexual frames brings into relief the utterly constructed status of the so-called heterosexual origins. Thus, gay is to straight not as copy is to original, but, rather, as copy is to copy. The parodic repetition of "the original," [...] reveals the original to be nothing other than a parody of the *idea* of the natural and the original.[31]

Contudo, como foi referido anteriormente, a lógica perpetuada pela matriz heterossexual sugere que as nossas categorias biológicas do corpo determinam a socialização do nosso género e que o nosso género determina os corpos que devemos desejar. As normas do género contribuem assim para a estabilização e manutenção da heterossexualidade, assim como a homossexualidade é muitas vezes considerada como um "erro" do género. A heteronormatividade posiciona o "gay masculino" na categoria do feminino porque a "anormalidade" do seu género salienta a sua anormalidade sexual e, consequentemente, normaliza a atuação masculina heterossexual. Similarmente, a lésbica feminina é muitas vezes entendida como masculina – visto a sua sexualidade se opor aos conceitos formados pela normatividade – porque ela normaliza a construção heterossexual da sociedade, a mulher feminina.[32]

Jack Halberstam argumenta no seu livro *Female Masculinity* que a "masculinidade da mulher" não é apenas um suplemento perverso das configurações

[31] Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 30-31.
[32] Ibid., 39.

dominantes do género, mas que a própria masculinidade não pode ser totalmente compreendida a não ser que a masculinidade da mulher seja analisada. Halberstam começa por explicar que uma rapariga que seja considerada "maria-rapaz" exibe traços considerados masculinos em oposição ao que é expetável de uma rapariga "normal." Como Halberstam explica, as mulheres experimentam uma maior pressão para assimilar os traços que são considerados femininos quando atingem uma determinada idade:

> Gender conformity is pressed onto all girls, not just tomboys, and this is where it becomes hard to uphold the notion that male femininity presents a greater threat to social and familial stability than female masculinity [...] for girls, adolescence is a lesson in restraint, punishment, and repression.[33]

Esta reclamação de feminilidade pode ser problemática, porque obriga a adoção de traços femininos no contexto da heterossexualidade compulsória. A limitação acima mencionada proíbe o desejo erótico entre mulheres e, portanto, reforça as construções de género hegemónicas. No entanto, existe uma diferença crucial entre uma rapariga que se comporte como uma "maria rapaz", mas que se identifique como heterossexual, em oposição à "maria rapaz" que se identifique como masculino. Halberstam argumenta que esta identificação se torna problemática, visto que na maioria dos contextos socioculturais, a masculinidade tem sido reservada para os homens biológicos:

[33] Judith Halberstam, *Female Masculinity* (Duke: Duke University Press, 1998), 6.

> This widespread indifference to female masculinity [...] has clearly ideological motivations and has sustained the complex social structures that wed masculinity to maleness and to power and domination.[34]

A masculinidade tem sido exclusiva para homens devido a vários fatores, sobretudo devido ao fato de que o poder é inerente à masculinidade e heterossexualidade, como referem Foucault, Butler, entre outros teóricos. Adicionalmente, a académica Eve Kosofsky Sedgwick sugere que "we strongly resist [...] the presupposition that what woman have to do with masculinity is mainly to be treated less or more oppressively by the men to whom masculinity more directly pertains."[35] Sedgwick continua argumentando que a performance da masculinidade não se encontra limitada ao corpo do homem: "As a woman I am a consumer of masculinities, but I am not more so than men are; and I like men, I as a woman am also producer of masculinities and a performer of them."[36] Sedgwick esclarece a relação contínua instável entre o homem e a construção da masculinidade, salientando que a construção do homem não é exclusiva porque as mulheres também são produtoras, consumidoras e performers da masculinidade.[37] Por conseguinte, a masculinidade é uma identificação imaginária e um ato performativo, como é referido por Butler, Sedgwick, Halberstam, entre outros.

Como acima notado, Butler (entre outros) questiona a história do sexo e a organização das pessoas em categorias sexuais. Por exemplo, como já foi referido, a existência de corpos ambíguos – como por exemplo os hermafroditas – demonstram a existência de outras categorias do corpo que acabam por questionar a suposta estabilidade binária do sexo. Adicionalmente, os binários mente/corpo, sexo/género,

[34] Ibid., 2.
[35] Eve Kosofsky Sedgwick, "Gosh, Boy George, You Must Be Awfully Secure in Your Masculinity!," in *Constructing Masculinity*, ed. Maurice Berger Brian Wallis and Simon Watson (London and New York: Routledge, 1995), 13.
[36] Ibid., 13.
[37] Ibid., 12-13.

essencialismo/anti-essencialismo, natureza/cultura foram questionados por diversos teóricos. Nomeadamente, Moira Gatens e Elizabeth Grosz, entre outros, questionaram a neutralidade e a passividade do corpo, uma vez que este está situado dentro da distinção entre o sexo/género. Gatens afirma que:

> [the] unreasoned, unargued, assumption that the body and the psyche are postnatally passive *tabulae rasae*… [T]he notion that the mind, of either sex is in initially a neutral, passive entity, a blank slate on which are inscribed various social 'lessons'… [T]he role of the body – understood as the passive mediator of these inscriptions.[38]

Da mesma forma, Grosz argumenta que os corpos são discursivamente inscritos e culturalmente produzidos:

> Not only is subjectivity structured with reference to the (symbolic) meaning of the body, but the body itself is the product and effect of symbolic inscription which produce it as a particular, socially appropriate type of body […] The body is thus the site of the intersection of physical projections; and of social inscriptions.[39]

Muitos teóricos começaram a preocupar-se com o papel sociocultural do corpo e com as nossas experiências enquanto indíviduos *embodied*, dando especial atenção para as diferenças entre *the gendered body*. Por sua vez, 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."[40]

---

[38] Moira Gatens, *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality* (London: Routledge, 1996), 4.
[39] Elizabeth Grosz, *Sexual Subversion: Three French Feminists.* (Sydney: NSW: Allen & Unwin, 1989), 15.
[40] Gatens, *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*, 7.

Desta maneira, o corpo marca um local de diferença "irrepresentável", o que nos leva a entender a perspectiva queer sobre o género enquanto perspectiva que subverta a identidade de género e que desnaturalize o próprio conceito de identidade – como se poderá ver nos casos de António Variações e de José Pérez Ocaña. A este respeito, da homossexualidade e do corpo, escreve David Halperin: "Homosexuality presupposes sexuality, and sexuality itself [...] is a modern invention which represents the appropriation of the human body and of its erogenous zones by an ideological discourse."[41]

Como se tem vindo a analisar, e de acordo com Judith Butler, a realidade social da sexualidade e do género é estabelecida através do discurso, tornando-os em fenómenos sociais robustos. Contudo, este argumento de Butler desencadeou diversas críticas, uma vez que alguns académicos tomam este argumento como sendo contrário aos objetivos do feminismo e ignorando o significado real do género.[42] As críticas ao trabalho de Butler são motivadas maioritariamente não por questões de metodologia analítica mas por razões políticas. Por exemplo, a feminista Martha Nussbaum critica a obra *Gender Trouble* de Judith Butler ao argumentar que este livro não se compadece com as realidades públicas de género para muitas pessoas. Nussbaum continua afirmando que esta obra negligencia os detalhes específicos de como se pode causar problemas de género.[43] Contudo, Butler sugere que a problematização do género pode ser feita por meio da revelação da natureza performativa de género através da comédia ou *pastiche*, e da exemplificação da descontinuidade entre o sexo, género e sexualidade.

[41] David M. Halperin, in *The Lesbian and Gay Studies Reader*, ed. Henry Abelove; Michele Aina Barale & David. Halperin (New York: Routledge, 1993), 24-5.
[42] David Gauntlett, *Media, Gender and Identity* (London: Routledge, 2002), 57.
[43] Martha Nussbaum, *Sex and Social Justice* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 99.

Adicionalmente, Elizabeth Grosz e Sheila Jeffreys criticam a teoria queer e o trabalho de Butler, argumentando que estes estudos teóricos servem como um modelo bénefico ao homem gay branco. Estas teóricas continuam por afirmar que o trabalho de Butler revoga as preocupações das feministas e suprime a identidade lésbica. Estas feministas consideram que a performatividade que é descrita por Butler é apolítica, abstrata e cómica. Sheila Jeffreys, que é uma feminista radical e cujos argumentos são baseados numa diferença essencial sexual, contesta a definição de performatividade apresentada por Butler ao sugerir que:

> When a woman is being beaten by a brutal man she lives with is this because she has adopted the feminine gender in her appearance? Would it be a better solution for her to adopt a masculine gender for the day and strut about in a work shirt or leather chaps?[44]

Esta observação de Jeffreys obteve resposta pela parte de Judith Butler na sua obra *Critically Queer* (1993), na qual sugere que a performatividade do género não é uma simples questão de escolha. Numa edição posterior da obra *Critically Queer*, Butler discorre sucintamente sobre a performatividade do género ao afirmar que:

> The misapprehension about gender performativity is this: that gender is a choice, or that gender is a role, or that gender is a construction that one puts on, as one puts on clothes in the morning; that there is "one" who is prior to this gender, a one who goes to the wardrobe of gender and decides with deliberation which gender it will be today.

[44] Sheila Jeffreys, *The Lesbian Heresy: A Feminist Perspective on the Lesbian Sexual Revolution* (Melbourne, Vic: Spinifex, 1993), 81.

> This is a voluntarist account of gender which presumes a subject, intact, prior to its gendering.[45]

Butler continua por explicar as especificidades da performatividade enquanto sublinha um ponto importante para os teóricos queer. Butler sugere que as normas performativamente constituídas do género são ao mesmo tempo a essência da falsidade do género e que os próprios recursos irão providenciar aos queer táticas de subversão e resistência:

> Performativity is a matter of reiterating or repeating the norms by which one is constituted: it is not a radical fabrication of gendered self. It is a compulsionary repetition of prior and subjectivating norms, one which cannot be thrown off at will, but which work, animate, constrain the gendered subject, and which are also the resources for which resistance, subversion, displacement are to be forged.[46]

Nos capítulos II e III abordarei mais em detalhe algumas das performances usadas por António Variações e José Pérez Ocaña, através das quais estes performers expõem a falta de autenticidade das normas de género. Um exemplo é a performance de drag queen, que é também apresentada por Butler como um testemunho de que todas as identidades do género são uma mistura de normas ocultas e atos performativos.

Configurações Queer

Os autores mencionados até agora – Judith Butler, Michel Foucault, Jack Halberstam, entre outros – desempenharam um papel crucial na construção da teoria

[45]Judith Butler, "Critically Queer," in *Playing with Fire: Queer Politics Queer Theories*, ed. S.Phelan (New York: Routledge, 1997), 16.
[46] Ibid., 17.

queer, como já foi mencionado. A teoria queer é um conceito derivado do pós-modernismo e tem sido benéfico para a dissolução das categorias fixas e impermeáveis, o estudo de identidades fluídas, os estados de multiplicidade e da sexualidade.[47] Ao longo da história do termo, queer parece ter estado sempre em desacordo com aquilo que é considerado normal e com o comportamento supostamente natural. Inicialmente, a palavra queer não era utilizada para descrever o comportamento homossexual, tal só viria a suceder nos finais do século XIX. No contexto popular, queer[48] era utilizado na subcultura homossexual como uma etiqueta de identificação. Contudo, mais tarde este termo tornou-se numa expressão pejorativa usada contra os homossexuais. A reapropriação de queer como um termo de referência positivo às lésbicas e aos gays[49] começou somente nos finais dos anos oitenta do século XX e, desde então, evoluiu para um termo de resistência, posicionando-se contra a organização do próprio género e sexualidade. Queer representa um desafio significativo para os meios dominantes de organização do género e *gendered body*, 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 construír e a impor uma identidade fixa sobre um assunto que é baseado no sexo biológico e nas categorias binárias do género. De

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

[48] Note-se que o termo queer não foi usado de forma coloquial para descrever o "comportamento homossexual" até ao final do século XIX. No contexto popular, foi primeiramente usado na língua inglesa como um rótulo de identificação das subculturas homossexuais, e depois tornou-se um termo perjorativo contras os homossexuais.

[49] No contexto deste trabalho, os termos 'lésbica' e 'gay' serão também empregues ao abordar uma predisposição sexual para um objeto de desejo do mesmo sexo. Considerando que estes termos são mais referentes às posições de sujeito construído no século XX da mesma configuração do desejo, encontram-se distintamente politizados e re-inscritos como identidades 'sociais'. A própria palavra 'gay' é acusada de conflito: um conflito que é inerente e envolve a questão da identidade. Adoptado maioritariamente como um distintivo de auto-identificação positivo, depois do movimento de libertação gay nos EUA, o uso do termo 'gay' é tão impreciso que coloca em causa o seu valor como um termo significativo. Adicionalmente, eu acredito que o termo 'gay' serve agora para nomear um fragmento específico de uma 'comunidade' – para ser mais preciso homens brancos que tendem a aderir ao paradigma corporal específico do corpo muscular e que favorecem os processos de assimilação dos modelos heteronormativos.

acordo com Moe Meyer, "queer [...] indicates an ontological challenge to dominant labelling philosophies, especially the medicalization of the subject implied by the word 'homosexual,' as well as a challenge to the discrete gender categories embedded in the divided phrase 'gay and lesbian'"[50]. Neste contexto, queer não é apenas um termo genérico para lésbicas, gays, bissexuais ou transsexuais, nem é simplesmente outra palavra no léxico homossexual – como paneleiro ou bicha – relacionado especificamente com o comportamento homossexual. Desde o início dos anos 1990, o termo queer mobilizou-se política e esteticamente; queer significa uma variedade de géneros não-normativos e práticas sexuais, transgredindo as categorias de identidade fixas do masculino/feminino e heterossexual/homossexual. Os académicos Robert J. Corber e Stephen Valocchi sugerem que na atualidade:

> [Q]ueer names or describes identities and practices that foreground the instability inherent in the supposedly stable relationship between anatomical sex, gender and sexual desire... [Furthermore] queer studies is especially interested in nonormative forms of identity, or forms in which sex, gender and sexuality do not line up in the socially prescribed way.[51]

É nesta perspetiva que queer vai ser utilizado no âmbito deste estudo. No entanto, importa acrescentar que a palavra queer (na língua inglesa) pode funcionar como um verbo. *To queer* algo é literalmente arruinar ou estragar, ou levantar dúvidas sobre a autenticidade de algo. Dentro dos campos interdisciplinares dos estudos queer, a dúvida da autencidade tornou-se especificamente a dúvida da autencidade do género e da identidade sexual e uma reação contra as categorias legítimas do feminino/masculino, heterossexual/homossexual e do poder social que lhes é

[50] Meyer, ed. *The Politics and Poetics of Camp*, 1-2.
[51] Valocchi, "Introduction ", 1.

conferido. Aliás, queer tem a capacidade de resistir às instituições da heteronormatividade e consegue oferecer uma alternativa na construção do significado – uma interpretação que desafia os códigos normativos e alinhamentos de sexo, género, sexualidade e objeto do desejo sexual. Desta forma, é possível *to queer* um texto, performance ou espaço, sendo isto entendido como um ato de *queering*. A queerização (queering) é uma função de queer, e desde o início de 1990 o ato de queerização tornou-se amplamente aceite em muitos campos de estudo sociais e culturais. O ato de queerização geralmente implica uma leitura ou um criticismo que é executado com um olhar queer ou a partir de uma posição queer. A queerização valoriza explorações de género não-normativos e de comportamento sexual, e serve como uma crítica à heterossexualidade, perturbando preconcepções sobre o sexo, género e sexualidade, assim como a forma como estes se referem uns aos outros. Textos das áreas da música, história e teologia como por exemplo *Queering the Pitch* (Brett, Wood & Thomas, 1994), *Queering the Renaissance* (Golberg, 1994), *Queering Elementary Education* (Letts & Sears, 1999) e *Queering Christ* (Goss, 2002), destacam a ampla aceitação académica da teoria queer e as amplitudes das disciplinas que a queerização tem permeado.

Não obstante, a teoria queer também tem sido alvo de críticas. Em 1998, num artigo criticando a teoria queer na revista *Sexualities*, Tim Edwards acusa a teoria queer de ser vaga, sugerindo que a teoria queer prejudica os discursos sexuais:

> Despite the proliferation of publications and populist outpourings on the significance of queer theory and politics, its definition remains distinctly murky [...] Queer theory is primarily defined as an attempt to undermine an overall discourse of sexual categorization and, more particularly, the limitations of the heterosexual-homosexual divide as an identity. Indeed, queer theory often seeks to refute the entire concept of

> an identity politics as falsely constructing a unitary entity or person [...] The reality for many people much of the time is that their sexualities remain remarkably constant and stable over time even when lived experience may contradict this.[52]

Apesar de estas críticas não serem totalmente infundadas, parece-me insensato penalizar a teoria queer pelas suas aspirações. A indeterminação da identidade queer é, neste caso, criticada pela negativa, e não encarada como uma característica de valor acrescentado. Note-se que, mais uma vez, a crítica feita à teoria queer se baseia nas práticas políticas e não na teoria. Na contestação de tal crítica, a afirmação de Jagose é pertinente:

> Queer is very much a category in the process of formation. It is not simply that queer theory is yet to solidify and take on a more consistent profile, but rather that its definitional indeterminacy, its elasticity, is one of its constituent characteristics.[53]

Adicionalmente, a sugestão de Edwards sobre a realidade constante e estável das identidades sexuais não é apoiado por qualquer tipo de estudo etnográfico – e existem inúmeros trabalhos académicos que se debruçam sobre estudos queer etnográficos.

Outro notável crítico dos estudos queer é Jeffrey Weeks. A contribuição de Weeks para os estudos lésbicos e gays (Sandfort *et al*., 2000) – um texto que é claramente adverso à teoria queer sobre a fluidez e diversidade – argumenta que a teoria queer rejeitou os pioneiros da libertação da década de setenta, e continua afirmando que a teoria queer se concentra demasiado na diversidade, em oposição aos

[52] Tim Edwards, "Queer Fears: Against the Cultural Turn," *Sexualities* 1, no. 4 (1998): 472.
[53] Annamarie Jagose, *Queer Theory: An Introduction* (New York: New York University Press, 2000 [1996]), 1.

pontos comuns da experiência das lésbicas e gays.[54] Weeks baseia-se num modelo de identidades sexuais e sociais, em grande parte contínua e coerente, recusando-se a rejeitar a política de identidade, embora também reconheça que as identidades podem mudar ao longo do tempo. Weeks considera isto como um meio mais eficaz de ativar e mobilizar a mudança social em grande escala.[55] De acordo com Beasley, a abordagem de Weeks é muito macro e modernista – é uma abordagem que é "against the local and often symbolic iconography of Queer performative models of political transgression."[56]

Para Weeks bem como para Jeffrey Escoffier e Harriet Malinowitz, a teoria queer é elitista e excludente; favorece modelos teóricos abstratos e oferece muito pouco valor às vidas dos gays e lésbicas. Uma crítica semelhante à teoria queer realizada por Edwards – supracitado – e apoiada por Ken Plummers refere que a teoria queer não oferece uma crítica da experiência vivida, privilegiando uma cultura inconstante e das análises dos textos. Plummers acrescenta que "there are important studies to be done in the empirical world, and an obsession with texts is dangerous indeed. It is time to move beyond the text – and rapidly".[57] Contudo, a teoria queer encontra-se preocupada com os textos culturais porque estes são usados para problematizar os conceitos normativos de género e sexualidade, expor e desafiar o género opressivo e as normas sexuais.

Adicionalmente, o objetivo da teoria queer é explorar formas de identidades "desviantes" (sexuais) e performances do género que são aparentemente "livres" das

[54] Jeffrey Weeks, "The Challenge of Lesbian and Gay Studies," in *Lesbian and Gay Studies: An Introductory, Indeterdisciplinary Approach*, ed. J. Schuyf T. Sandfort, J. W. Duyvendak & J. Weeks (London: Sage, 2000), 72.
[55] Jeffrey Weeks, *Invented Moralities: Sexual Values in an Age of Uncertainty* (Cambridge: Polity, 1995).
[56] Beasley, *Gender and Sexuality: Critical Theories, Critical Thinkers.*
[57] Ken Plummers, "Afterward: The Past, Present and Futures of Sociology of Same-Sex Relation," in *Social Perspectives in Lesbian and Gay Studies*, ed. P. M. Nardi & B. E. Schneider (London: Routledge, 1998), 611.

demarcações e que estão confinadas nas configurações da heterossexualidade. Os discursos queer oferecem atualmente alguns dos quadros mais inovadores e interessantes para se explorar o género, sexualidade e identidade – especialmente (para este estudo) no contexto da performance, música, e drag. Tanto a teoria queer como a performance são meios de reconfiguração que começaram a evoluir ao longo dos anos, dado a insatisfação em que as noções do género, sexualidade e identidade são socialmente construídas e perpetuadas na performance do sistema binário hetero/homossexual, masculino/feminino. E, como já mencionado, estes sistemas têm persistido em reforçar as estruturas do poder tradicional. Portanto, as queerizações nas performances podem ser entendidas como uma potência ainda mais transgressora, devido à abordagem desconstrutiva dos paradigmas regulatórios, narrativas e leituras do corpo. A própria teoria queer evoluiu em relação aos exemplos de performance para ilustrar e consolidar os paradigmas críticos que queer tenta construir. A teoria queer e a performance são, portanto, interdependentes no sentido em que ambas têm o desejo de ativar e ampliar as limitações de sua invocação.

Portanto, a teoria queer procura expor as falsas verdades que construíram as fronteiras da centralidade e marginalidade e normalizaram o "centro" ao revelar a natureza performativa do género, da sexualidade e a fluidez da identidade. A académica Shane Phelan propõe o seguinte: "by challenging the boundary lines as well of the content of the territories they mark, queer work calls each of us to attend to the uncertainties and incompletion in our identity."[58] A teoria queer não convoca para um espaço seguro dentro das margens para uma articulação de género ou sexualidade desviante; ela busca romper com as barreiras e identidades, como parte de um projeto igualitário em grande escala.

[58] Shane Phelan, "Introduction," in *Playing with Fire, Queer Politics Queer Theories*, ed. Shane Phelan (New York: Routledge, 1997), 3.

Além do mais, muitos dos académicos que temos vindo a discutir até aqui usam o termo queer exclusivamente como um significante de identidade, enquanto que outros optam por uma significação mais lata, alternando os significados entre queer, lésbica, gay, entre outros. Portanto, quando eu estou a falar sobre queer no sentido da comunidade não estou a nomear, nem a descrever um grupo coeso de pessoas. Enquanto que a designação coletiva pode ser instrumental para necessárias considerações em abstrato ou gerais, não é inteiramente exata e deve ser notada como tal. Tome-se por exemplo o contexto ibérico: durante os regimes ditatorias ou até mesmo a prior existiam alguns espaços físicos – tais como cafés, casas-de-banho, restaurantes, entre muitos outros – que possibilitavam o encontro de pessoas com a mesma identidade sexual. Contudo, isto não pode ser denominado de comunidades queer, uma vez que as práticas sexuais entre pessoas do mesmo género se encontravam estigmatizadas, confinadas ao *bas-fonds* destas sociedades. Aliás estes mesmo atos eram punidos pelos regimes de poder. Logo, não existia qualquer tipo de identidade coletiva correspondente às identidades sexuais "dissidentes."

Metodologias

De maneira a explorar a emergência do comportamento não heteronormativo, as expressões de géneros e sexualidades de António Variações e de José Pérez Ocaña no contexto Ibérico durante os anos setenta e oitenta do século XX, este estudo explorará as produções culturais destes dois artistas em diferentes aspectos. Como tal, requererá diferentes metodologias interpretativas. A teoria queer será adotada como um dos modelos teóricos para apoiar a análise das produções culturais e também para demonstrar as construções e representações queer destes dois performers. Adicionalmente, a fim de explorar plenamente as questões levantadas neste trabalho

de estudos, utilizarei a teoria da musicologia[59], visto que é flexível e produtiva em termos de respostas, em particular para a análise de António Variações.

A delimitação deste estudo exclusivamente às identidades masculinas gays é também devida à natureza complexa deste modelo teórico e à necessidade de delimitar um *corpus* específico de análise. A natureza complexa do modelo teórico escolhido e a sua execução, aliada ao metódo comparativo, contribui para a originalidade deste projeto de investigação interdisciplinar, uma vez que os seus quadrantes provêm da sociologia, filosofia, história, política e música.

Apesar do crescente interesse em estudos da teoria queer nos últimos anos, não há qualquer estudo que analise as identidades masculinas gay em Portugal e em Espanha, particularmente estudos que se debrucem sobre música ou que comparem os casos de António Variações e José Pérez Ocaña. Quando comecei a investigar este tópico em 2012 descobri um *corpus* relativamente pequeno de textos de musicologia dedicada à discussão da música, performances queer e identidades sexuais. Apesar de haver inúmeros relatos sobre a não conformidade do género e da perversão sexual dentro da música e da performance, as práticas sexuais e musicais permanecem ambíguas, assim como os estilos e as sensibilidades da subcultura musical queer. Sobre a música popular, em particular, o académico Mitchell Morris enfatiza o seguinte:

> An enormous number of figures in popular music are known to have had elaborate gender identities, intense physical relationships with members of their own sex, or

[59] Contudo, apesar de a teoria da musicologia ser adoptada como um modelo teórico na tese, quero salientar de que eu não sou um musicológo. No entanto, aproprio-me desta base teórica para fundamentar os argumentos que serão feitos ao longo deste trabalho.

> sexual tastes outside the mainstream. That these ways of being in the world mattered to the music they create and performed has not often been demonstrated.[60]

Os académicos que têm analisado a música em relação ao género, ao queer e às sexualidades têm-se preocupado em investigar as "perversidades sexuais" e as relações dos compositores que não assumem publicamente as suas sexualidades, como por exemplo: *The Vinyl Closet: Gays in the Music World* (Hadleigh, 1991), *Queer Noises: Male and Female Homosexuality in 20th Century Music* (Gill, 1995), e *Queer Episodes in Music and Modern Identity* (Fuller & Whitesell, 2002), entre outras. Estas obras representam um passo vital para um discurso mais aberto, subtil e humano da música, e, de uma certa maneira, enriquecem a nossa compreensão da música e das complicações do desejo sexual, "musicology by outing", como refere o autor John Philips na sua obra *Queer Musicology*. O trabalho mais citado na musicologia queer é *Queering the Pitch* (Brett, Wood & Thomas, 1994), que lançou as bases para uma musicologia queer.[61]

Esta tese procura, de igual forma, contribuir no âmbito da musicologia queer popular, performances do género, sexuais e drag queen, com o intuito de enquadrar estes conceitos dentro dos contextos sociopolíticos e culturais durante e após os regimes ditatoriais do Salazarismo (Portugal) e do Franquismo (Espanha).

Durante muito tempo, as instituições religiosas e seculares têm persistido em "governar" os nossos corpos, e têm legislado contra o género, sexualidade e atos sexuais considerados "desviantes" das normas prescritas. A música foi analisada de

[60] Resenha feita pelo autor Mitchell Morris em T. Lawrence, "Love Saves the Day: A History of American Dance Music Culture, 1970-1979," *Journal of Popular Music Studies* 18, no. 2 (2006): 22.

[61] Adicionalmente, existem outras obras que também têm sido instrumentais para a formação da musicologia queer, como *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire* (Koestenbaum, 2001), *Beethoven's Kiss: Pianism, Perversion and the Mastery of Desire* (Kopelson, 1996), *Queering the Popular Pitch* (Whiteley & Rycenga, 2006) e *Listening to the Sirens: Music Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig* (Peraino, 2006), entre outras.

forma similar através de instituições seculares e religiosas por causa do seu apelo físico e emocional. Como sustém Suzanne Cusick: "From Plato to Artusi to Hanslick, anxieties about music's power have been elaborated through metaphors of gender, sexual difference, and sexual allure."[62] Até mesmo as formas em que falamos da música – os seus discursos – encontram-se intrisicamente ligadas ao género e à sexualidade. Tal é evidente se analisarmos as obras a partir da antiguidade. Por exemplo, o filosófo Platão já tinha defendido na sua obra *A República* (360 B.C) que os artistas e os poetas ameaçavam a estabilidade de um governo ideal, e que os trabalhos dos pintores, músicos e poetas deveriam ser censurados, uma vez que as suas produções culturais poderiam acender as paixões lascivas das populações.[63]

O significado original do termo "música" derivou da Latina *musica* e do grego *mousiké*, que significava a arte das musas, referindo-se não somente aos sons, mas também às danças e às cantigas. Durante o século IV, as obras literárias escritas por Santo Agostinho sugerem que este se encontrava consciente do efeito que a música tinha no seu corpo e, em resultado disso, implorava a Deus para que o libertasse dos perigos que se encontravam na satisfação do prazer musical.[64] Santo Agostinho defendeu ainda a dissociação entre a música e a fisicalidade da sua prática, sugerindo que todas as práticas musicais (mesmo as religiosas) deveriam ser feitas de maneira cautelosa. Contudo, apesar das críticas à música por parte de Santo Agostinho, não se pode deixar de mencionar que o cântico dos Salmos era importante no início da Igreja Católica. De fato, o livro de Salmos da Bíblia "exigia" que as práticas musicais decorressem em cerimónias religiosas, como por exemplo: "Venham! Cantemos ao SENHOR com alegria; aclamemos o nosso protector e salvador.

---

[62] Suzanne Cusick, "Gender, Musicology and Feminism," in *Rethinking Music*, ed. N. Cook & M. Everist (Oxford, UK: Oxford University Press, 1999a), 478.
[63] Plato, "*The Republic*," in *The Dialogues of Plato*, ed. Benjamin Jowett (Oxford: Oxford University Press, 360 B.C).
[64] Saint Augustine, *Confessions*, ed. Trans. R.S. Pine-Coffin (Harmondsworth, UK: Penguin, 1961).

Vamos à sua presença com hinos de louvor saudemo-lo alegremente com os nossos cânticos."[65] (Salmos, 95). O novo testamento da Bíblia reforçava também esta tradição. No livro de Colossenses (3.16), São Paulo admoestou aos fiéis para cantarem: "Habite ricamente em vocês a palavra de Cristo; ensinem e aconselhem-se uns aos outros com toda a sabedoria e cantem salmos, hinos e cânticos espirituais com gratidão a Deus em seu coração."[66]

Durante séculos na cultura ocidental, as alianças corporais da música, a sua emotividade e o seu apelo físico, "predispose[d] it to be assigned to the feminine"[67], como sugere a autora Nicola Dibben. O autor Richard Leppert afirma também que a música e as mulheres "were conflated in eighteen-century English culture", e o medo que a música constituia era "a fear of feminine eruption".[68] Nesta altura, existiu um certo grau de ansiedade sobre os efeitos da música relativamente à sexualidade dos músicos – particularmente a sexualidade das mulheres, uma vez que a música era considerada como sendo um mecanismo conducente ao "overstep the bounds of modesty and defence."[69] A música continua a estar inextricavelmente ligada aos nossos géneros e aos corpos sexualizados, e é muitas vezes considerada como um instrumento que acaba por indicar o género e os corpos sexualizados do "feminino" e de aquilo que é considerado "desviante." Como afirma Philip Brett, a música pode ser considerada, entre muitas outras coisas, como um mecanismo político que desafia a moralidade imposta pelas instituições de poder: "music has been often considered a dangerous substance, an agent of moral ambiguity always in danger of bestowing

[65] *New International Version*. [Colorado Springs]: Biblica, 2011. *BibleGateway.com*. Web. Consultado no dia 03 de Janeiro de 2015.
[66] Ibid. Consultado no dia 03 de Janeiro de 2015.
[67] Nicola Dibben, "Gender Identity and Music. In R. Macdonald, D. Hargreaves & D. Miell (Eds)," (Oxford, UK: Oxford University Press, 2002), 121.
[68] Richard Leppert, *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body* (Berkeley, CA: University of California Press, 1993), 69.
[69] Ibid., 69.

deviant status upon its practitioners."[70] No entanto, a música foi também um alicerce da Igreja e foi usado como um meio para reforçar a hegemonia da Igreja. A música era entendida por esta instituição de poder como uma metáfora convencional da criação e defendiam a ideia de que até o próprio Deus era um músico. Muitos clérigos sentiam que a música podia exercer uma influência harmoniosa entre os indíviduos. Por exemplo, Dr. John Brown, vigário de S. Nicolas, defendeu na sua tese intitulada *Poetry and Music* (1783) que a música funciona como um meio de adoração a Deus:

> An effectual union of these two powerful Arts, directed to their proper Ends, would be productive of the noblest consequences: it would renew and augment the Dignity of every elegant accomplishment; would refine the Taste, inforce the religion, purify the morals, strengthen the Policy, of the most prosperous kingdom.[71]

Portanto, pode-se observar que a música podia ser entendida por uns como um meio político perigoso devido às suas ambiguidades, mas que, para outros, a música serviu (serve ainda) como um meio de fortalecer a hegemonia social – sobretudo para aqueles que institucionalizam o poder. Contudo, há que salientar que as ambiguidades musicais proporcionam o estabelecimento de relações entre a música, o género, a sexualidade e o prazer. O género, a sexualidade e o desejo são construídos e desempenham um grande impacto sobre os sistemas musicais de significação. Estas relações – entre a sexualidade, o género e o desejo – podem ser encontradas nos domínios da musicologia e da sociologia que lidam criticamente com construções e articulações de género dentro da música popular e podem ser encontradas em diversas

[70] Philip Brett, "Musicality, Essentialism and the Closet.," in *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, ed. E. Wood & G. C. Thomas P. Brett (New York: Routledge, 1994b), 11.
[71] Jeremy Gregory, "Anglicanism and the Arts: Religion, Culture and Politics," in *Culture, Politics and Society in Britain 1660-1800*, ed. Jeremy Black and Jeremy Gregory (Manchester: Manchester University Press, 1991), 95 - 97.

obras académicas.[72] Inclusivamente já o poeta John Dryden, no seu poema *A Song For St. Cecilia's Day* (1689), reflete sobre o poder e o desejo que a música exerce no quotidiano das pessoas: "What passion cannot Music raise and quell!"[73]

As multiplicidades da música podem assim exercer diferentes funções, dependendo da cultura, do tempo e da história. A música é mais do que simples sons. Tia DeNora sugere que "music may serve as a resource for utopian imaginations, for alternative worlds and institutions, and it may be used strategically to presage new worlds."[74] A música tem o potencial de criar espaços imaginários e, de certo modo, facilita e possibilita a criação de outras identidades, mesmo que sejam temporárias. No entanto, apesar de a música ser um instrumento crucial na construção de novas identidades existem também outros instrumentos importantissímos para a criação destas novas formas culturais, nomeadamente, entre outros, a performance e o corpo – isto será analisado mais profundamente nos capítulos III e IV.

Adicionalmente, o romancista Joseph Conrad em 1897 considerou a música como "the arts of the arts" devido à "magic suggestiveness."[75] Em 1873 o crítico literário Walter Pater afirmou também que: "all art constantly aspires towards the condition of music."[76] Na sua obra *Philosophies of Art* (1997), Peter Kivy argumentou que as qualidades da música a que Pater se referia eram intraduzidas e abstratas.

---

[72] Pode-se observar, por exemplo nas seguintes obras: *Signed, Sealed and Delivered: True Life Stories of Women in Pop* (Stewart & Garratt, 1984), *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock 'n' Roll* (Reynold & Press, 1995), *Sexing the Groove: Popular Music and Gender* (Whiteley, 1997), *Frock Rock: Women Performing Popular Music* (Bayton, 1998), *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity* (Whiteley, 2000), *Too Much Too Young: Popular Music Age, and Gender* (Whiteley, 2003), *Gender in the Music Industry: Rock, Discourse and Girl Power* (Leonard, 2007) e *Oh boy! Masculinities and Popular Music* (Jarman-Ivens, 2007). Outras contribuições sobre os discursos de género e sexualidade na música são *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality* (McClary, 1991) e *Audible Traces: Gender, Identity and Music* (Barkin & Hamessley, 1999), entre muitas outras.

[73] Richard Wigmore, "What Passion Cannot Music Raise and Quell! Handel's Ode for St Cecilia's Day, Which Explores Music's Power on Human Emotions, Made a Slow Start on Disc but Has Seen a Steady Stream of Recordings since the Millennium " *Gramophone* 91(2013): 77.

[74] Tia DeNora, *Music in Everyday Life.* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 59.

[75] Joseph Conrad, *The Nigger of 'Narcissus'* (Toronto: ON: Dover, 1999), vii.

[76] Peter Kivy, *Philosphies of Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 98.

Embora este trabalho posiciona a música – particularmente a do António Variações – como um meio de representação de identidades, também reconhece as qualidades abstratas da música, ou seja: "music's position outside language."[77] Se a música é sugestiva e ambígua, então pode ser posicionada como um mecanismo útil para a articulação de identidades – particularmente neste estudo sobre identidades queer.

Assim sendo, num contexto queer, a música pode ser um instrumento pelo qual podemos facilitar exercícios de autocriação, uma vez que quando estamos a negociar o "eu" estamos a criar subjetividades em relação aos códigos de condutas normativos. Esta ideia encontra-se também presente nos trabalhos de John Connell e Chris Gibson, que sugerem: "music can provide opportunities for individuals or groups to assert human agency, to avert cultural homogeneity, to resist symbolically the wider social order and capitalist modes of production, and negotiate hegemonic ideology."[78] A essência desta ideia não é completamente nova, uma vez que, como Judith Peraino indica, se pode encontrar uma sumarização similar no trabalho de Theodor Adorno: "for Adorno, music provoques individuals to question their subjectivity, [and] their social identity in relation to ideological superstructures"[79] – ainda que isto não queira dizer que Adorno considerava toda a música dessa maneira. A música fornece assim uma estrutura para estabelecer relações sociais, possibilita a afirmação de uma ideologia individual ou colectiva, e, por extensão, a música pode acomodar respostas oposicionais à cultura hegemónica, quando ideologias individuais ou colectivas se encontram com a norma – dependendo também do tempo, da história e dos sistemas políticos em que a música se insere.

[77] Judith A. Peraino, *Listening to the Sirens: Music Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig* (Berkeley: University of California Press, 2006), 113.
[78] John Connell & Chris Gibson, *Sound Tracks: Popular Music, Identity, and Place* (London: Routledge, 2003), 272.
[79] Peraino, *Listening to the Sirens: Music Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*, 3.

A música, assim como o género e a sexualidade, é também performativa, na medida em que constitui um conjunto de atos que são atribuídos à identidade, e é no contexto da performance que conflui com o pensamento de Butler sobre género, sexo e sexualidade. Portanto, a música é uma ferramenta importante na construção e articulação de identidades, e fornece aos músicos uma ferramenta estética que é capaz de desafiar as estruturas ideológicas.

A culpa é da Vontade

Os gostos musicais, as performances e os desejos sexuais são intensamente pessoais. Por estas razões, as narrativas pessoais são um suplemento valioso para um discurso académico sobre a música, a performance e a sexualidade. Gostaria de começar a explicar os motivos que me levaram a escrever este trabalho. A música sempre ocupou um lugar importante na minha vida. Primeiramente, o meu projeto de doutoramento é impulsionado pelo meu desejo de acreditação académica e também pelo meu desejo de entender melhor quem eu sou. Durante o processo da escrita deste trabalho deparei-me com muitas dúvidas sobre a sexualidade o que, consequentemente, me obrigou muitas vezes e a questionar a minha própria identidade.

Apesar de nunca ter acreditado nos binários socioculturais, durante o meu crescimento fui ensinado a viver entre dois mundos: entre o masculino e o feminino; entre a heterossexualidade e a homossexualidade; entre o clássico e o popular; e entre as capas desta dissertação. Desde tenra idade, aprende-se que não é socialmente aceitável mudar ou alternar entre o feminino e o masculino. Somos ensinados desde pequenos que quando se é menino se deve gostar e desejar meninas. Na minha adolescência, a música era a minha única salvação para estas restrições que governavam como eu me deveria vestir, como é que eu deveria me comportar e quem

eu deveria desejar. Foi na privacidade do meu quarto, o qual eu denominava como "o meu reino", que eu descobri a liberdade da música para me misturar entre o feminino e o masculino. Por um lado, eu poderia imaginar ser uma diva da música e por outro lado poder-me-ia tornar num roqueiro de uma banda.

Ao longo de muitos anos, eu fui persuadido a pensar que eu estava biologicamente programado para me "tornar um homem" e que eu deveria desejar o afeto sexual de um género, em particular, o feminino. No entanto, o que me incomodava era o fato do meu desejo não corresponder às expectativas que me tinham sido impostas, tanto pela minha família, como pela religião e pelo contexto social em que eu estava enquadrado. Isto fez com que eu me sentisse inseguro relativamente à minha sexualidade, uma vez que nem me considerava heterossexual nem gay devido ao estigma em que eu estava inserido. Basicamente, não havia nenhum grupo, local ou subcultura ao qual conseguisse pertencer.

Foi só depois de muitos anos que eu descobri a teoria queer e que me apercebi que o género e a sexualidade não são categorias fixas. Adicionalmente, um não informa necessariamente a outra e vice-versa. Ao descobrir isto, a minha adolescência começou retrospectivamente a fazer sentido. Ao contrário do supostamente natural e, portanto, o "normal" do género e da sexualidade, o gosto musical não é algo para ser compreendido como algo natural, normal ou inocente, mas em vez disso possibilita a criação e a imaginação de assumir temporariamente diversas identidades.

Na minha experiência, a música foi sempre um mecanismo expressivo que tem a potencialidade de acomodar diversas performances e papéis: eu posso ouvir e performatizar a música; posso tocar diferentes instrumentos; e posso apreciar diferentes estilos de música. Como apreciador de música foi-me possibilitado ser fluido: era-me possível interpretar as letras das músicas, criar e recriar novas

interpretações. A realização deste trabalho sobre a música e as performances levou-me a ponderar mais amplamente sobre a capacidade da música e das performances para mediar o género não-normativo e as identidades sexuais dos outros. Após investigações preliminares, descobri que a minha experiência pessoal não era única, de fato ela é compartilhada por muitos outros.

Trajetos

Como foi mencionado anteriormente, o objetivo central desta tese é dialogar com os enquadramentos críticos e complexos que envolvem as formações do género e sexualidade e a importância das suas construções e representações conflitantes e múltiplas nas performances da música de António Variações (em Portugal) e de drag queen de José Pérez Ocaña (em Espanha). Adicionalmente, este estudo pretenderá demonstrar de que maneiras é que estes performers reconfiguraram as identidades nacionais no contexto ibérico pós-ditatorial.

Em relação à estrutura da minha tese, o primeiro capítulo deste estudo terá como título *Crimes contra Naturam: "Sexualidades divergentes."* Neste primeiro capítulo, farei uma abordagem histórica, social, política e cultural da (homos)sexualidade e da forma como esta foi reconfigurada pelas instituições de poder. Começarei por fazer uma pequena abordagem sobre a homossexualidade no contexto ibérico antes do século XIX, destacando aqui o papel da Igreja Católica e dos regimes políticos. De seguida, analisarei de que forma é que a legislação e a medicina começaram por legislar e medicalizar a homossexualidade na Península Ibérica e no resto da Europa. Finalmente, demonstrarei como é que surgiram algumas tensões entre a Igreja Católica e a medicina após o surgimento da medicalização da

homossexualidade. Explorarei por fim, como é que alguns autores se manifestaram contra a medicalização da homossexualidade.

O segundo capítulo deste estudo de trabalho intitula-se *O Silêncio dos Inocentes nos Regimes Ditatorias de Salazar e de Franco*. Continuarei por explorar quais os conceitos de masculinidade que foram formulados durante os regimes ditatoriais de Salazar e de Franco. Exemplificarei com casos concretos os diferentes tratamentos que foram impostos pelos regimes ditatoriais na Ibéria relativamente a pessoas que praticavam atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo. Finalmente, apresentarei alguns exemplos de produções culturais que subverteram a censura das ditaduras e também demonstrarei como é que algumas destas obras contribuíram para a emeegência de sensibilidades e políticas queer no contexto ibérico.

O terceiro capítulo é *As Variações Queer de António*. Começarei por abordar o pós 25 de Abril, destacando aqui as mudanças socioculturais e políticas de Portugal. Numa primeira secção, focar-me-ei nas poucas performances de António Variações que se encontram online, com o intuito de demonstrar como é que as performances deste cantor subvertem a masculinidade imposta pelo regime ditatorial de Salazar e reconfiguram as identidades nacionais e queer de Portugal. De seguida, analisarei de que maneiras é que António Variações se reapropriou de elementos populares – tais como a imagem de Amália Rodrigues, a Igreja Católica, entre muitos outros – de maneira a demonstrar de que forma é que Variações não só apelava a uma agenda política queer, mas também heteronormativa. Contudo, se há que notar que Variações de fato contribuiu para o surgimento de identidades queer, é no entanto necessário ter-se em conta todos os paratextos deste performer para se constatar estas subjetividades queer, visto que a música e os paratextos deste cantor são bastante ambíguos. Como resultado, de maneira a explorar a queerização nas músicas de Variações realçarei e

explorarei como é que algumas palavras das canções deste performer funcionam como subjetividades queer. Finalmente, focar-me-ei no estilo visual de Variações (em fotografias), na sua *avant-garde,* no discurso de libertação sexual, amor, aceitação que se encontram presentes em algumas das suas letras.

Adicionalmente, quero aqui salientar desde já que irei analisar diversas músicas deste perfomer, mesmo aquelas que foram editadas postumamente e interpretadas por outros grupos tais como o grupo *Humanos*. Isto porque, apesar de estas não constarem dos álbuns de Variações – devido à sua morte precoce – encontram-se disponíveis maquetes destas músicas e como tal, as subjetividades queer continuam a estarem presentes, daí a relevância para este projeto.

O quarto e último capítulo apresenta como título *José Pérez Ocaña*: A Deusa Queer das Ramblas. Neste capítulo começarei por abordar a transição do Franquismo para o pós-franquismo dando primazia ao movimento sociocultural de *la movida madrileña*, de maneira a demonstrar que este movimento possibilitou a emergência de outros fenómenos sociais, como *el destape*. Seguidamente, introduzirei José Pérez Ocaña como uma figura central na transição de Espanha. Além disso, analisarei algumas contribuições que Ocaña teve no movimento sociocultural de *el destape*. Em seguida, farei uma abordagem da figura do drag queen e problematizarei a questão do drag queen no campo académico, visto que têm surgido diferentes opiniões sobre o papel do travesti. Posteriormente, analisarei de que formas é que José Pérez Ocaña – assim como o fez António Variações – se reapropriou dos elementos populares, tais como *la Mujer loca, la Madre, la Sevillana, la Semana Santa* baseando-me principalmente no filme *Ocana, an Intermittent Portrait* (1978). Procurarei assim demonstrar de que formas é que Ocaña ressuscitou as figuras marginalizadas durante o Franquismo e, assim, acabou também por subverter a representação da virilidade da

sociedade franquista. Consequentemente, as análises destas performances permitiram também explorar como Ocaña desconstrói os binários sexuais que tinham sido institucionalizados na Espanha e de que forma é que o corpo "transgressor", juntamente com as performances de Ocaña, possibilitam a construção de identidades queer em Espanha. A análise das performances de Ocaña enquanto drag queen permitirá ainda demonstrar como ele se reapropriou destes atos performativos para criticar as instituições de poder durante o regime franquista. Finalmente, abordarei também como é que as identidades "regionais" da Catalunha e de Andaluzia se manifestaram nos trabalhos de Ocaña, e de que forma é que estas duas identidades podem ser observadas no trabalho deste performer.

Capítulo I

Crimes contra *Naturam*: "Sexualidades Divergentes"

Tenho direito às minhas ideias "embora não tenha direito à minha vida."

Das minhas *Canções*, da minha arte, muitíssima coisa se tem dito!

E eu ainda nem sequer tentei explicar, publicamente, este ou aquele pormenor erradamente compreendidos. Mas, explicar – para quê? Os inferiores têm outro entendimento e falam outra linguagem

(António Botto, 1932).

O objetivo central deste capítulo é demonstrar de que modo as reconfigurações da sociedade, juntamente com as instituições de poder – a Igreja Católica, os regimes políticos, a legislação e a medicina, entre outros – tentaram, desde os primórdios da história até ao século XX, "erradicar" questões relacionadas com a sexualidade e a homossexualidade. Começar-se-á por fazer uma breve abordagem sobre questões relacionadas com a sexualidade e a sua ascendência até atingir uma importância fulcral para o desempenho do poder na sociedade. De seguida, analisar-se-ão os papéis do direito e da medicina na legislação e medicalização da homossexualidade na Península Ibérica e no resto da Europa. Prosseguirei com uma análise da homossexualidade no contexto Ibérico antes do século XIX. Demonstrarei ainda como surgiram algumas tensões entre a Igreja Católica e a medicina após o surgimento da medicalização da homossexualidade. Explorarei, por fim, as formas através das quais alguns autores se manifestaram contra a medicalização da homossexualidade.

Desta forma, como é que a (homo)sexualidade se tornou um dos focos da sociedade? E quais foram as razões que levaram a julgar atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo? Mas quais são as diferenças ou semelhanças da concepção da

homossexualidade na Península Ibérica anteriormente ao século XIX, comparada com os outros países da Europa? Quais foram os motivos pelos quais se criaram tensões entre a medicina e a Igreja Católica? Quais foram as diferentes respostas de intelectuais, artistas e escritores perante a medicalização da homossexualidade?

As origens do discurso e enquadramento legislativo acerca da sexualidade remontam ao I século AC. Naquele período começaram a surgir várias transformações relativamente à organização social. Por um lado, modificaram-se as estruturas das famílias que se haviam consolidado anteriormente, como por exemplo a figura do *pater familias*[1], originando o modelo de casal em que a monogamia dominará. Por outro lado, começa-se a presenciar a valorização da noção de castidade e a proibição do aborto.[2] Estas mudanças sociais e morais já tinham surgido no Estoicismo,[3] que de uma certa maneira serviu de modelo para o cristianismo.[4] Desta forma, os sentimentos carnais começam a serem desprezados e os sentimentos espiritualistas ganham uma dimensão divina. A procriação dentro do matrimónio surge assim para os cristãos como o único objetivo legítimo da sexualidade. Consequentemente, com o cristianismo, a dualidade corpo/alma estabelece uma correspondência com o binário pecado/virtude – o corpo passa a ser considerado o "pecado" que existe em nós ao

[1] As grandes famílias aristrocratas, chefiadas pelos pater familias com poder supremo, começaram a ser substituídas por uma aristrocracia de serviço, de menos poder relativamente ao exterior. Para o autor Veyne estas mudanças sociais resultaram na construção de uma nova moralidade sexual. Por favor consulte-se Paul Veyne, "A Homossexualidade Em Roma " in *Sexualidades Ocidentais*, ed. P. Ariès & A. Béjin (Lisboa: Contexto, 1983).

[2] Bernard Sergent, *L'homosexualité Initiatique Dans L'europe Ancienne* (Paris: Payot, 1986), 36-45. Adicionalmente poderá também consultar a obra de J. Boswell, *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality* (Chicago: The University of Chicago Press, 1980).

[3] Os estóicos defendiam a ideia de renunciar a todas as emoções excessivas e até mesmo o prazer sexual. Aliás, os estóicos compreendiam a paixão amorosa como algo 'escravizante' e incoercível, e devido a isto era passível de 'efeminar' os homens. Adicionalmente, os defensores desta doutrina filosófica defendiam a ideia de limitar as relações sexuais ao matrimónio, com o objetivo da procriação. Qualquer atividade sexual que não resultasse em concepção era considerado 'não natural.' Para mais informações sobre o estoicismo por-favor consulte a obra de Francis Mondimore, *A Natural History of Homosexuality* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996). Pode-se também consultar-se Jean-Noël Robert, *Eros Roma* (Paris: Les Belles Lettres, 1997).

[4] John Boswell, *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality*. Poderá também consultar-se a obra de Greenberg, David F., *The Construction of Homosexuality*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

passo que a alma simboliza a virtude que se encontra ao serviço de Deus.[5] O antropólogo Miguel Vale de Almeida sintetiza as concepções relativamente à reprovação da sexualidade: "a de fornicação, designando todos os comportamentos sexuais ilegítimos; a de concupiscência, vista como fonte da sexualidade; a de luxúria, englobando todos os pecados da carne."[6]

A partir do século III, formulam-se condenações para todas as formas de sexualidade fora do casamento, isto porque era considerado imoral. Durante os séculos IV e V, os legisladores eclesiásticos começaram a aceitar o casamento como um estado inevitável para os adultos, passando as relações entre dois homens a serem consideradas como uma forma de adultério. Estas, consequentemente, começaram a ser legisladas como crime capital, o que deu origem a uma época de repressão violenta.[7] Quando o cristianismo passou a ser reconhecido como a religião do estado, com Constantino "O Grande" em 313, o homoerotismo começou a ser punível com a condenação à fogueira.[8]. A primeira lei a condenar práticas sexuais entre pessoas do mesmo sexo foi decretada pelo Imperador Constantino II e, já em 390, o Imperador Teodósio condenou à execução pública pelo fogo as pessoas que praticavam estas práticas sexuais.[9] A partir do século VI e até ao século X, o cristianismo encontrava-se

[5] Alberto Valdés, *Historia Y Presente De La Homosexualidad* (Madrid: Akal Editor, 1997), 59.
[6] Miguel Vale de Almeida, *Senhores De Si. Uma Interpretação Antropológica Da Masculinidade.* (Lisboa: Fim de Século, 1995), 75.
[7] O autor Erich Fuchs escreve o seguinte sob o bispo do século IV Cesário de Alves: "esforçou-se durante todo o conturbado período em que viveu, o das invasões bárbaras, em manter no inteiror da Igreja certas normas morais. Para lutar contra o concubinato, a fornicação e as desordens sexuais, retoma e endurece ainda mais a doutrina augostiniana sobre a exclusiva finalidade procriadora do acto sexual sexual conjugado [...]" e refere ainda a ideia de que toda a relação sexual é pecado. Adicionalmente, no fim do mesmo século o Papa Gregório Magno seguiu na mesma linha de raciocínio e afirmou que o apetite sexual era "o castigo do pecado e surgiu tão bem da raiz do pecado que ninguém neste mundo é gerado sem a sua operação." Eric Fuchs, *O Desejo E a Ternura* (Lisboa: Temas e debates, 1997), 181.
[8] Flora Leroy-Forgeot, *Histoire Juridique De L'homosexualité En Europe* (Paris: Presses Universitaires de France, 1997), 26.
[9] No entanto, este Imperador deixou a aplicação das penas à mercê dos tribunais: "L'orsqu'un homme se comporte au lit à la manière d'une femme, que cherche-t-il donc? Le sexe perde toute sa signification. Le crime en est un dont il vaut mieux ne pas parler. Vénus est pervertie. On cherche l'amour et on ne le trouve pas. Nous ordonnons par consequent que la loi se dresse, une épée à la main,

mais centrado na organização social desta instituição, e não foi muito severa com o cumprimento de penas relativamente a questões da sexualidade.[10] O autor John Boswell continua por argumentar que as poucas leis que existiam sobre as práticas sexuais entre pessoas do mesmo sexo antes do século XII eram aplicadas por autoridades civis.[11] Entre os século IX e XII, note-se que começaram a surgir algumas referências na literatura sobre relacionamentos eróticos entre pessoas do mesmo sexo e, como consequência, surgiu uma nova política contra estas referências sexuais, associando estes atos sexuais à heresia.[12]

A Igreja começou assim a estabelecer um paralelo entre heresia, feitiçaria e sodomia. Esta relação deveu-se a um sistema de "contaminação", visto que a rejeição de certos valores – quer fossem políticos, sexuais ou religiosos – acabaria por levantar suspeitas de rejeição de todos estes valores em conjunto.[13] Concomitantemente, durante estes séculos, as penas seculares começaram a assumir os enunciados das proibições das ideologias cristãs, o que provocaria uma contínua intolerância face à não-conformidade sexual e consequentemente levou a que as penas se tornassem mais severas. Portanto, a sodomia começou a ser punida como um ato de luxúria, uma vez que violava a "naturalidade" da sexualidade, que era a procriação.[14]. Contudo, é importante salientar que a maioria das narrações sobre as condenações de sodomia revelam que os denunciados eram frequentemente pessoas com acusações de ordem diversa. Por exemplo, em Inglaterra em 1631, temos documentação de uma

---

et frappe l'infâme qui s'est rendu coupable d'un tel crime, que cet homme soit soumis à un châtiment atroce et raffiné." (Codex Theo., IX 7,3 citado em Maurice Lever, *Les Bûchers De Sodome: Histoire Des "Infâmes"*, vol. 10/18 (Paris: Bibliothèques, 1985), 35. Para mais informações sobre este assunto consulte-se a obra de Jefrrey Weeks, *Coming Out: Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present* (London: Quartet Books, 1990).

[10] Camillo Monteiro, *Amor Sáfico E Socrático* (Lisboa: Instituto de Medicina Legal de Lisboa, 1922), 58-60.

[11] Boswell, *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality*, 167.

[12] Ibid., 171.

[13] Arno Karlen, "Homosexuality in History," in *Homosexual Behavior: A Modern Reappraisal*, ed. J. Marmor (New York: Basic Books, 1980), 75.

[14] Michael Goodish, "Sodomy in Medieval Secular Law," *Journal of Homosexuality*, no. 3 (1976): 297.

condenação na qual o relatório de acusação utiliza uma frase que descreve a sodomia como um crime *horrendus*, porém continua referindo que a justiça tanto dá importância a estes "crimes" como a outros abusos.[15] No entanto, há que se salientar que o papel dos reformadores da Igreja terá um papel de relevo a partir desta época. Pedro Damião[16] argumentou no século IX que o relacionamento sexual entre pessoas do mesmo sexo era o "resultado de um impulso demoníaco" e estabeleceu "uma vinculação directa entre a homossexualidade, a heresia, a lepra e o Diabo."[17]

Foi a partir do século XIII, com a ecolástica e os príncipios teológicos defendidos por São Tomás de Aquino, que as concepções da Igreja se manifestaram mais violentamente contra a sodomia. São Tomás de Aquino, assim como Santo Agostinho, consideravam que os crimes contra a natureza, particularmente a sodomia, eram o pior dos pecados por violar a ordem natural determinada por Deus. Distinguiu-se entre dois tipos de pecados: os que se opõem ao fim da procriação, como o adultério e o incesto, entre outros – denominados *secundum naturam* – e os que excluem a possibilidade de procriação tais como a masturbação e atos sexuais praticados por pessoas do mesmo sexo – denominados *contra naturam.*[18]

No caso particular dos territórios ibéricos, as Ordernações Afonsinas também fomentaram a intolerância contra os sodomitas. D. Afonso IV, de 1325 a 1357, nas suas *Leyes e Posturas Antigas*, salienta os *sodomicos* entre os *prevaricadores* "não

[15] Este caso trata-se do julgamento do conde de Castlehaven, cunhado de Francis Bacon, elemento da corte e 'sodomita'. B. Burg, "Ho Hum, Another Work of the Devil: Buggery and Sodomy in Early Stuart England.," in *Historical Perspectives on Homosexuality*, ed. S. Licata & R. Petersen (New York: Haworth Press, 1985), 75. Adicionalmente, o autor Rictor Norton argumenta que a relação entre à homossexualidade e catolocismo foi crucial para a condenação, uma vez que se constata a seguinte afirmação no relatório: "quando um homem se deixa conduzir pela luxúria e prevarica com a sua religião [...] sendo Protestante de manhã e Papista de tarde, não admira que ele cometa a mais abominável das impiedades." Rictor Norton, *Mother Clap's Molly House: The Gay Subculture in England 1700-1830* (London: Gay Men's Press, 1992), 29.

[16] Pedro Damião foi um monge reformador e frequentava o círculo íntimo do papa Leão IX. Para mais informações consulte-se a obra de Pierre J. Payer, *Book of Gomorrah : An Eleventh-Century Treatise against Clerical Homosexual Practices* (Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1962), 163.

[17] Jeffrey Richards, *Sexo, Desvio E Danacao* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993), 143.

[18] Boswell, *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality*, 55-62.

favorecidos pelo direito de Asilo da Igreja."[19] Foi também neste reinado que surgiu a tradução portuguesa do *Código das Sete Partidas* escrito em Espanha em 1265, o qual ameaçava com pena de morte os sodomitas no título XXI da *sétima partida*. As ordenações de Afonso V instituíram a pena de morte pelo fogo a sodomitas. As ordenações de D. Manuel I consideraram o crime de sodomia como de Lesa-majestade, e estas ordenações previam ainda a punição "ao homem vestido de mulher e a mulher vestida de homem, dependendo do estatuto social."[20]

Durante o período do Renascimento, os relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo aconteciam quase sempre entre adultos e adolescentes, ou entre pessoas com diferentes estatutos sociais, o que nos remete para o modelo grego. Em algumas partes da Itália durante o século XV parece ter havido uma maior abertura para os relacionamentos homoéroticos, que eram definidos como o "vício italiano." Por exemplo, em Florença o comportamento homossexual encontrava-se mais disseminado. A sodomia foi ainda muitas vezes considerada como uma prática responsável pelos problemas morais e sociais, o que levou à criação de uma instituição denominada "*officialli di notte*."[21] Já em Inglaterra o Parlamento legisla em 1533 contra o "detestable Vice of Buggery"[22] com seres humanos ou animais, com enforcamento como pena capital.[23] A homossexualidade apenas se irá autonomizar

[19] Arlindo Monteiro, *Amor Safico E Socratico*, 504.
[20] João Gomes, *A Homossexualidade No Mundo*, vol. Vol. 1 (Lisboa: Ed. do autor, s.d), 63.
[21] John K. Brackett, "The Florentine Onesta and the Control of Prostitution, 1403-1680," *Sixteenth Century Jornal* 24, no. 2 (2014): 275.
[22] O termo *buggery* é um termo que se encontra muito próximo do termo sodomita. Para alguns autores esta legislação tentava elevar a supremacia dos tribunais seculares face aos tribunais eclesiásticos. Para mais informações consultem-se as obras de Burg, "Ho Hum, Another Work of the Devil: Buggery and Sodomy in Early Stuart England.." Ou ainda poderá consultar-se a obra de Leroy-Forgeot, *Histoire Juridique De L'homosexualité En Europe*.
[23] Derrick S. Bailey, *Homosexuality and the Western Christian Tradition* (New York: Longmans Green, 1955), 62. No entanto, note-se que esta lei não tinha a ver com a homossexualidade em particular e sim com a sodomia, num sentido mais alargado, que vigorou até ao século XIX. Em 1861 foi abolida a pena de morte e em 1885 autonomiza-se a condenação à homossexualidade do conceito geral de buggerie, passando a ser punido com pena de prisão de dois anos. Foi sob esta legislação que Óscar Wilde foi condenado a dois anos de trabalhos forçado, tendo-se mantido a lei inalterada no Reino Unido até 1967.

deste conceito alargado que integra todos os comportamentos sexuais não reprodutivos em 1885.

Em Portugal (1533), D. João III concedeu uma Provisão autorizando os inquisidores, instalados no reino desde 1536, a procederem contra o *peccado nefando*. Em 1555, a nova Provisão, assinada pelo Inquisidor Geral, Cardeal D. Henrique, confirmou a competência do Santo Ofício para queimar os sodomitas.[24] No regimento de D. Fernando de Castro em 1640, o castigo atribuído pelas Inquisições Portuguesas devia ser público e exemplar: "Auto de Fé, açoites até ao derramamento de sangue, confiscações de bens, degredo ou fogueira, dependendo da sua gravidade."[25] No entanto, o autor Asdrúbal D'Aguiar menciona que, no século XVII, "a homossexualidade, conquanto fosse um vício não muito honroso, não repugnava em absoluto os jesuítas. A sua "aurea monita' proibia a sodomia e a pederastia, mas concedia aos superiores da ordem o direito de absolverem os que caíam no pecado."[26]

Em Espanha por volta do século XIII, nomeadamente em Castilla, lançou-se um édito real que decretava a castração aos homossexuais e começaram-se a criar penas para estes indíviduos como o desmembramento e a morte na fogueira.[27]. Com a Pragmática de *Medina del Campo* no século XIV, que fora incentivada pelos Reis Católicos, a homossexualidade passava a ser considerada como um crime natural e contra Deus. Durante esta mesma altura, começaram-se por se impor penas capitais, dependendo da idade dos condenados. A partir do século XV, o *Tribunal del Santo Oficio* chegou à zona da Catalunha e começaram-se a julgar homossexuais neste

[24] Luís Mott, *Inquisição E Homossexualidade. Congresso Luso Brasileiro Sobre Inquisicao. Sociedade Portuguesa De Estudos Do Seculo XVIII* (Lisboa: Universitaria Editora, 1989), 477.
[25] Ibid., 478.
[26] Asdrúbal Antonio D'Aguiar, *Evolução Da Pederastia E Do Lesbianismo Na Europa* (Lisboa: in Separata do Arquivo da Universidade de Lisboa, vol. XI, 1926), 154.
[27] Sofía Domingo, "Discriminación O Igualdad. La Educación En El Respeto a La Diferencia a Través De La Enseñanza De La Historia" (Universidad de Valladolid, 2010), 108.

tribunal.[28] Já no século XVI, em Sevilha houve muitos homossexuais que foram queimados pela Inquisição. Nomeadamente o jesuíta Pedro de León, que era um confessor na prisão de Sevilha, denominava estes indíviduos como "mariposas" porque segundo este, eles eram tentados pelo fogo.[29]

Thomas Laqueur afirma que apenas a partir do século XVIII, devido às mudanças dos papéis sexuais, que se tornou possível entender em termos biológicos que havia de fato dois sexos distintos – até ao século XVIII, apenas o sexo "masculino" era considerado completo, enquanto que o sexo "feminino" era entendido como "incompleto."[30] Nesta altura, as práticas sexuais entre pessoas do mesmo sexo eram vistas como uma violação do corpo, e ao mesmo tempo, da hierarquia. Assim sendo, durante este século, as práticas sexuais entre homens eram consideradas como uma doença de efeminação.[31] Aliás, na segunda metade do século XVIII, os "sodomitas" consideravam-se como pertencentes a outra categoria distinta cujos desejos inerentes se baseavam num defeito de masculinidade.[32]

Contudo, é importante notar que foi durante este século (XVIII) que surgiu uma organização social da homossexualidade que tendia a se estruturar através da constituição de redes de "sodomitas" – em Inglaterra e na Holanda ficaram

[28] Ibid., 108. Para mais informações consulte-se Richard Clemison & Francisco Vásquez-García, *Sex, Identity and Hermaphrodites in Iberia, 1500-1800* (London: Pickering and Chatto): 2013.
[29] Alfonzo Ruiz Pozo citado em Mariela Rígano, "Ariosto Y Cervantes, El Travestismo Y Su Función En Relación a La Revisión Del Modelo Femenino," *X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada.* 7(2011): 35.
[30] Thomas Laqueur, *La Fabrique Du Sexe: Essai Sur Le Corps Et Le Genre En Occident* (Paris: Gallimard, 1992), 29.
[31] Theo Meer, "The Persecutions of Sodomites in Eighteenth-Century Amsterdam: Changing Perceptions of Sodomy," in *The Pursuit of Sodomy: Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*, ed. K. Gerard & G. Hekma (New York: Hawort Press, 1989), 275.
[32] Consequentemente esta ideia irá conceptualizar no século XIX a definição 'o terceiro sexo' ou o 'sexo intermédio'. Desenvolverei mais à frente esta definição, que foi defendida de forma positiva pelo advogado Heinrich Ülrichs, p.59.

conhecidos como *mollies*[33] e por *infames* em França – com reuniões, hábitos sociais e uma linguagem que acabariam por criar o sentido de uma identidade.[34]

A partir do século XVIII ampliam-se as Sociedades da Reforma de Comportamentos, que foram objetos de sátira pelo seu suposto carácter mercenário. De salientar, tanto em Inglaterra como em França, o papel do informador. O papel do informador consistia em infiltrar-se dentro das subculturas com o intuito de prender os "sodomitas" em flagrante. Os homens que eram surpreendidos nestas práticas sexuais terminavam nos pelourinhos à mercê da população.[35] No entanto, com o surgimento da filosofia iluminista, o pensamento político expande-se. Tanto Montesquieu, como Bayle, Beccaria e Voltaire afirmam que a transgressão moral – atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo – é de ordem do pecado e da ordem canónica. Aliás, estes autores consideram que estes atos sexuais não devem ser julgados pela legislação, e que devem antes ser absolvidos pela confissão.[36] Portanto, note-se que se começou a se diferenciar significativamente os discursos médicos dos religiosos, e consequentemente, criaram-se novos discursos sobre desejos sexuais entre pessoas do mesmo sexo.

Desta forma, a sexualidade estabeleceu-se desde cedo como uma função de poder instituída em torno de variáveis como o sexo, a classe social e as ideologias. A

[33] Apesar de não ser possível de se confirmar quando surgiram os 'primeiros bordéis gay' em Inglaterra, o autor Norton argumenta que devem ter aparecido em Londres por volta do século XVII. Adicionalmente, este autor sugere também que o ano de 1694 terá sido o ano em que apareceu a 'subcultura homossexual'. Durante os reinados de Cromwell e Charles II a corte terá sido intransigente e dominantemente heterossexual. Contudo, já nos reinados de William, Mary e Anne, encontra-se não somente uma subcultura na corte como o início da construção de uma subcultura em Londres. Rictor Norton, *Mother Clap's Molly House: The Gay Subculture in England 1700-1830*, 253. No caso particular da Holanda, quando se começou a ganhar consciência da rede dos 'sodomitas', começaram-se a proliferar os discursos sobre o comportamento homossexual, de maneira a erradicar-se estas práticas sexuais. Meer, "The Persecutions of Sodomites in Eighteenth-Century Amsterdam: Changing Perceptions of Sodomy," 276.

[34] Consultem-se as obras de John D'Emilio, *Making Trouble: Essays on Gay History, Politics, and the University* (London and New York: Routledge, 1992). Ou poderão-se também consultar-se as obras de Norton, *Mother Clap's Molly House: The Gay Subculture in England 1700-1830*.

[35] Contudo, em 1816 na Inglaterra foi abolida a exposição pública, devido a violência por parte das populações. Norton, *Mother Clap's Molly House: The Gay Subculture in England 1700-1830*, 69-72.

[36] Leroy-Forgeot, *Histoire Juridique De L'homosexualité En Europe*, 105.

sexualidade transformou-se num mecanismo político socioeconómico que foi reapropriado pelas sociedades com o intuito de aumentarem a economia dos países. Adicionalmente, há que realçar que a sexualidade foi condenada também por instituições religiosas de maneira a controlar "a moralidade" das sociedades. As relações de poder começaram por controlar as práticas sexuais entre pessoas do mesmo sexo, uma vez que estes atos sexuais colocavam em causa não só a suposta moralidade, mas também os pilares socioeconómicos e políticos. De uma certa maneira, estes discursos acabaram por fomentar a homofobia, que viria a ser institucionalizada. Mas como é que a homossexualidade começou a ser medicalizada? E quais foram as diferentes respostas por parte da legislação, de escritores e intelectuais no século XIX relativamente à reconceptualização da homossexualidade como uma patologia no contexto ibérico?

A Medicalização da Homossexualidade

Desde a segunda metade do século XVIII, a emergência do capitalismo irá transformar drasticamente as ligações entre sexualidade, família e reprodução. A partir também dos finais do século XVIII e durante o século XIX, a medicina começou a desenvolver discursos sobre o comportamento sexual, assim reforçando a estigmatização da homossexualidade. Consequentemente, estes discursos médicos começaram a reflectir-se na legislação.[37]

Michel Foucault reforça a ideia segundo a qual os discursos médicos encetaram pela medicalização da homossexualidade:

[37] Vern Bullough, *Sciene in the Bedroom: A History of Sex Research* (New York: Basic Books, 1994). Poderá também consultar a obra do autor Gert Hekma, ""A Female Soul in a Male Body": Sexual Inversion as Gender Inversion in Nineteenth-Century Sexology," in *Third Sex, Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, ed. Gert H. Herdt (New York: Zone Books, 1996).

> [w]e must not forget that the psychological, psychiatric, medical category of homosexuality was constituted from the moment it was characterized – Westphal's famous article of 1870 on 'contrary sexual sensations' can stand as its date of birth - less by a type of sexual relations than by a certain quality of sexual sensibility, a certain way of inverting the masculine and feminine in oneself.[38]

Foucault refere ainda, a este respeito, que "[t]he medicine of perversions and the programs of eugenics were two great innovations in the technology of sex of the second half of the nineteenth century."[39]

Durante o século XVIII, autores como Hermann Boerhave na sua obra *Instituciones medicae* (1746), Samuel Tissot na sua tese sobre a masturbação e John Brown na sua obra chamada *Elements of Medicine* (1780) ofereciam uma nova leitura sobre os comportamentos sexuais. Estes autores consideravam que os comportamentos sexuais que não tivessem a finalidade da procriação, eram debilitantes para o ser humano por causa da perda do sémen. De igual forma, Tissot, em 1758, alertou para os perigos do sexo e do onanismo. O onanismo era entendido por Tissot como "all nonprocreative sex from *homosexuality to masturbation*."[40] Estes conceitos foram comungados pelo discurso médico até aos finais do século XIX. Tissot defendia que toda a actividade sexual poderia causar um afluxo de sangue à cabeça e isto era considerado perigoso; e, por outro lado, a ejaculação em particular, por causa do consumo de energia nervosa que acarretava, acabaria por enfraquecer o corpo e até mesmo o cérebro, o que acabaria por resultar na destruição de faculdades mentais. Por fim, Tissot considerava que o orgasmo solitário poderia levar ao indíviduo à doença

[38] Foucault, *The History of Sexuality: An Introduction*, 43.
[39] Ibid., 118.
[40] Vern Bullough, *Science in the Bedroom: A History of Sex Research* (New York: Basic Books, 1984), 20.

mental.[41] Heinrich Kaan, no seu livro *Psycopathia Sexualis* (1870), considera a masturbação como a origem de todas as perversões. Por outro lado, o médico Claude Michéa escreveu sobre a pederastia, no seu livro *Des déviations maladive de l'appetit vénérien* (1849), no qual afirma que os "praticantes da pederastia" são homens efeminados que tendem a procurar relações sexuais com pessoas do mesmo sexo.[42]

Desta forma, a medicina europeia do século XIX tentou traduzir termos originariamente religiosos de "aberração", "desvio" e "perversão" para um discurso médico. Contudo, é importante de se salientar que este era um raciocínio predominante mas não universal – aliás, isto era consistente com a imposição da ética "pseudo-cristã" nas novas ciências da medicina. Logo, se a homossexualidade é encarada como um comportamento sexual desviante do que é "normativo", esta tem que ser "corrigida" através da ciência. Aliás, tanto a "sexualidade desviada", como o alcoolismo, a pobreza e a insanidade mental eram consideradas características da degenerescência – causado supostamente pela industrialização e urbanização, como demonstra a manipulação discursiva que veicula esta perspectiva em vários momentos políticos.[43]

Na segunda metade do século XIX, começa-se a presenciar uma luta que tentará explicar os significados das pessoas que demonstram emoções e desejos que vão contra a "normatividade" da sociedade – os "invertidos." Contudo, é importante

[41] Ibid., 20.

[42] Adicionalmente, no contexto francês, Ambroise Tardieu continuará a defender os valores tradicionais, na sua obra intitulada *Étude médico-légale sur les attentats aux moeurs* (1857), argumentando que os 'pederastas' eram "indíviduos depravados que diferem não apenas moralmente, mas também anatomicamente dos outros homens" *in* Erwin Haeberle, ""Stigma of Degeneration": Prisioner Makings in Nazi Concentration Camps," in *Historical Perspectives on Homosexuality*, ed. S. Licata & R. Petersen (New York: Haworth Press, 1985), 136.

[43] Note-se que por exemplo durante as décadas de trinta e quarenta do século XX, podem ser vistas estas mesmas ideologias na 'conceptualização da raça' nazi que relaciona os 'degenerados' a 'raças inferiores.' Adicionalmente, a ideologia nazi considerava os judeus uma 'raça inferior', uma vez que os nazis afirmavam que os judeus eram portadores de elementos degenerativos *in* Mondimore, *A Natural History of Homosexuality*. E também poderá consultar a obra de Haeberle, ""Stigma of Degeneration": Prisioner Makings in Nazi Concentration Camps."

referir que este termo continuará a ser utilizado com um duplo significado: por um lado, há a noção de "invertidos" congénitos e, por outro lado, "invertidos" que se deixam influênciar por fatores sociais. Com o surgimento desta classificação, o comportamento sexual começa a ser concebido como resultado de identidade. Por exemplo, Karl Heinrich Ülrichs, jornalista e advogado alemão, começa a publicar desde 1860 alguns artigos nos quais defende a ideia de que o amor entre os homens era inato, baseando-se numa teoria da embriologia.[44] Ülrichs entende que a direcção do amor se encontra determinada pela forma do corpo, e a fisiologia do sexo designa o sexo dos sentimentos: o amor sexual por uma mulher é um sentimento masculino e o amor sexual por um homem é um sentimento feminino.[45] Isto fez com que Ülrichs levasse a considerar que o desejo por pessoas do mesmo sexo interrogasse o sexo da pessoa que o sentia. Adicionalmente, este jornalista defendia a ideia de que, devido à biologia inata dos sentimentos, o comportamento homoerótico encontrava-se de acordo com a natureza do indíviduo – argumento este que Ülrichs usou na sua luta contra a legislação que punia a sexualidade entre pessoas do mesmo sexo. Contudo, apesar de Ülrichs postular a anulação de todas as leis que puniam os indíviduos que cometessem atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo e a legalização do casamento entre estes indíviduos, esta distinguia a existência de dois tipos de comportamento homoerótico: os uranistas inatos e os dionistas.[46] Com base nestes argumentos, Ülrichs desempenharia um papel crucial na formulação posterior das teorizações biológicas da homossexualidade.[47]

---

[44] Ülrichs acreditava que quando se diferenciava a biologia dos sexos no embrionário comum, não acontecia a correspondente diferenciação mental, quer isto dizer que poderia surgir um ser com corpo de homem que tivesse uma alma de mulher. Ülrichs classificava este ato como uranista (nome inspirado no Banquete de Platão onde Pausianas fala sobre dois tipos de amor).

[45] Jonathan Katz, *Gay American History* (New York: Thomas Y. Crowell, 1996).

[46] Dionista, segundo Ülrichs eram homens que eram supostamente heterossexuais, mas que escolhiam deliberadamente a terem sexo com pessoas do mesmo sexo.

[47] Na mesma linha de raciocínio de Ülrichs, Károly Maria Kertbeny utiliza pela primeira vez os termos *homosexual* e *heterosexual*, numa troca de correspondência entre ela e Ülrichs. No ano seguinte (1861),

Já em 1870, num artigo publicado no arquivo *Archive für Psychiatrie und Nervenkrankheiten*, Karl Westphal, professor de psiquiatria em Berlim, define uma emoção peculiar: "Die Conträre Sexualempfindung."[48] Westphal entende este sentimento enquanto resultado da insanidade. O sentimento sexual estava invertido e isto acabava por demonstrar o resultado de uma condição psicopática.[49] Tanto os trabalhos de Ülrichs como os de Westphal transformaram as conceptualizações sobre os atos e desejos sexuais entre pessoas do mesmo sexo e, consequentemente, acabaram por influenciar as definições do "terceiro sexo" que se desenvolveram nos finais do século XIX. Por exemplo, podem-se destacar as de Edward Carpenter e de John Symonds, no contexto da Grã-Bretanha,[50], e o de Magnus Hirschfeld na Alemanha.

Hirschfeld entendia a homossexualidade como "um terceiro sexo", como foi já foi mencionado. Afirmava que a homossexualidade era constante no tempo e no espaço relativamente à população global e, portanto, um fenómeno natural – Hirschfeld baseava a sua argumentação em Friedrich Nietzsche, afirmando que o natural não podia ser considerado imoral. Adicionalmente, Hirschfeld fundou em 1897 o Comité Humanitário e Científico que tinha como finalidade promover as leis do casamento (entre pessoas do mesmo sexo), o divórcio e o aborto.

---

estes conceitos surgem pela primeira vez em público, num boletim anónimo, no qual se proclama a liberdade para as punições para os 'homens homossexuais' na Prússia. Adicionalmente, o termo homossexual será usado pela primeira vez na língua Inglesa em 1891 por John Addington Symonds em Boswell, *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality*, 189. No contexto português, Egas Moniz utilizou o termo homossexualidade no segundo volume de *A Vida Sexual* em 1906 Egas Moniz, *A Vida Sexual*, 2 vols. (Lisboa: Ferreira & Oliveira Editores, 1906).

[48] O autor Pedro Tamen na tradução da obra de Michel Foucault traduz esta expressão como "sensações sexuais contrárias." No entanto, na língua inglesa é comumente traduzida como 'sexual inversion'.

[49] Hekma, ""A Female Soul in a Male Body": Sexual Inversion as Gender Inversion in Nineteenth-Century Sexology," 69.

[50] Edward Carpenter considerava que os 'uranistas' estabeleciam um 'sexo intermédio'. Nos últimos trabalhos deste autor, Carpenter defendia a ideia de que a androgeneidade e a bissexualidade eram características da nova sociedade. O poeta e crítico John Symonds partilhava da mesma opinião de Carpenter. Adicionalmente, Symonds foi co-autor com Havelock Ellis no livro *Sexual Inversion* que foi publicado em 1896 na Alemanha.

Neste âmbito, destaca-se aqui também o trabalho de Havelock Ellis um dos autores mais reconhecidos na Grã-Bretanha. Ellis desempenhou um papel importantíssimo no positivismo das sexualidades. Ellis criticava os conceitos de normatividade e utilizou diversos conhecimentos da Antropologia, da História, da Religião e da literatura para demonstrar que a "inversão" não era um vício nacional – quer isto dizer, que acreditava que a homossexualidade não era algo que acontecia somente na Grã-Bretanha, mas também no resto do mundo. Era, sim, uma parte recorrente e comum da sexualidade humana.[51] Contudo, apesar de Ellis apresentar um ponto de vista mais positivo relativamente à sexualidade, este autor diferencia também o ato homossexual da condição congénita e designa-os por homossexualidade e inversão. Relativamente à homossexualidade, Ellis sugere que as pessoas devem usar medidas de higiene social de maneira a evitar a homossexualidade. Em relação ao contexto congénito, Ellis argumenta que a energia natural e espontânea não poderia ser derivada de uma doença. Este teórico relaciona as diversas peturbações com a inversão e as atitudes sociais. Ou seja, Ellis entendia a homossexualidade como uma característica da minoria, fixa e incurável.[52]

Richard von Krafft-Ebing professor de psiquiatria e de neurologia também contribuiu de forma significativa para os estudos da sexualidade dentro do contexto da medicina. Em 1886, Krafft-Ebing publicou *Psichopathia Sexualis*, um livro que tinha como objetivo ajudar médicos e advogados em casos de crimes de cariz sexual nos tribunais. Assim como a maioria dos médicos durante estas décadas, Krafft-Ebing considerava que a "perversão" era uma doença de foro mental, "um sinal funcional de

[51] Felix López & A. Fuertes, *Para Comprender La Sexualidad* (Estella (Navarra): Verbo Divino, 1989), 59-71.
[52] Juliun Carter, "Normality, Whiteness, Authorship: Evolutionary Sexology and the Primitive Pervert.," in *Science and Homosexualities*, ed. V. Rosário (New York: Routledge, 1997), 155-57. E poderá também consultar-se a obra de Weeks, *Coming Out: Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present*.

degenerescência moral."[53] Krafft-Ebing entendia a homossexualidade como um resultado de abuso dos orgãos sexuais ou de uma anomalia do sistema nervoso. Propunha então a cura da homossexualidade por meio da hidroterapia, faradização e hipnoterapia. No entanto, a argumentação de Krafft-Ebing altera-se ao longo das doze edições do volume *Psychopatia Sexualis*. Em 1901, publicou um artigo no jornal de *Hirschfeld* intitulado *Jahrbuch fűr Sexuelle Zwischenstufe*, afirmando que a homossexualidade era de fato inata e não patológica.[54] Adicionalmente, Krafft-Ebing começou a apoiar o movimento para a defesa dos homossexuais fundado em Berlim (1866).[55]

Desta forma, durante o séculos XVII e até meados do século XX, começar-se-ia por adoptar um modelo científico com o intuito de medicalizar a homossexualidade no contexto europeu. Ao longo destes séculos, a medicina desempenhou um papel crucial na patologização da homossexualidade. Assim sendo, a Península Ibérica não se encontrava alheia a estes discursos médicos da homossexualidade. No caso particular de Portugal podem-se encontrar quatro trabalhos publicados por médicos sobre a "inversão da homossexualidade." Estes trabalhos acabam, de uma certa forma, por refletir as discussões sobre a homossexualidade que tinham lugar a nível europeu.

Por exemplo, em 1885 Adelino Silva apresentou a sua tese de doutoramento à Escola Médico-Cirúrgica do Porto intitulada *A Inversão Sexual*[56]; Egas Moniz escreveu um capítulo sobre a homossexualidade no seu livro *Vida Sexual* (1906) e

[53] Francis Mondimore, *A Natural History of Homosexuality*, 56.
[54] Harry Oosterhuis, "Richard Von Krafft-Ebing's "Step-Children of Nature" Psychiatry and the Making of Homosexual Identity," in *Science and Homosexualities*, ed. V. Rosário (New York: Routledge, 1997), 69.
[55] Ibid., 72.
[56] Adelino Silva e outros autores da época utilizam os termos inversão sexual, ao invés do termo homossexualidade. Adicionalmente, Silva e outros utilizam o termo uranismo para se referirem aos homens homossexuais e classificam às mulheres homossexuais como safistas.

ganhou o prémio Nobel da medicina em 1949 pela introdução da leucotomia[57]; Arlindo Camillo Monteiro publicou o livro chamado *Amor Sáfico e Sócratico* (1922); e Asdrúbal D'Aguiar escreveu um livro sobre a homossexualidade através da história intitulado *Medicina Legal: homossexualidade masculina através dos tempos* (1932). Com efeito, todos estes trabalhos apresentam uma reflexão histórica sobre a homossexualidade que enfatiza a existência do comportamento homossexual durante a história. Tanto Camillo Monteiro como Asdrúbal D'Aguiar apresentam o conceito da homossexualidade como uma anomalia que não é patológica, seguindo as teorias de Havelock Ellis e Magnus Hirschfeld. No entanto, Egas Moniz confere um significado mórbido à homossexualidade ao afirmar o seguinte:

> A inversão sexual é uma doença [...] porque a noção da saúde, seja ela qual fôr, deve forçosamente envolver a existência de factores psychicos e physicos necessários para a conservação do indíviduo e da espécie [...] o uranista é um doente e, geralmente um inútil porque é estéril e nós devemos lutar pelo nosso bem estar e pelo da sociedade.[58]

Da mesma maneira, Adelino Silva concorda com a definição de Moniz, mas afirma que os "uranistas" que se reproduzem não são doentes, porque acabam por não prejudicar a espécie humana[59] – este argumento de Silva reforça as ideologias socioeconómicas das sociedades europeias, uma vez que durante esta altura dominava o pensamento de que a sexualidade deveria ter como finalidade a procriação. Estes autores acabam por diferenciar dois tipos de homossexualidade: a primeira, congénita,

[57] É importante aqui de se salientar que este procedimento científico de Egas Moniz vai ser mais tarde transformado em Lobotomia com algumas alterações em 1936 pelo médico Walter Freeman nos Estados Unidos, em Eliza Teixeira de Toledo, ""Os Exageros Sexuais Da Mulher": Patologias Femininas Em "a Vida Sexual" De Egas Moniz, 1901-1933," *XXVII Simpósio Nacional de História*(2013).
[58] Moniz, *A Vida Sexual*, 200-01. No entanto é aqui importante de se salientar que esta obra fora censurada durante o regime ditatorial de António de Oliveira Salazar.
[59] Adelino Silva, "A Inversão Sexual" (Escola Medico Cirurgica do Porto, 1895), 96.

é classificada como inversão, enquanto que a segunda é aquela que surge por falta de controlo, isto é, por vício ou imoralidade, correspondendo assim a uma "perversão." Tanto Camillo Monteiro quanto Asdrúbal D'Aguiar consideram que os "invertidos" são saudáveis visto que estes indíviduos se encontram numa situação em que nada podem fazer contra aquilo que sentem. Aqueles que consideram a homossexualidade como patologia, nomeadamente Adelino Silva e Egas Moniz, acabaram por efetuar tratamentos médicos a pacientes, como por exemplo o uso de químicos ou "o internamento de estas pessoas em casas de saúde quer para evitar o agravamento do estado cerebral quer para evitar os actos criminosos a cuja práctica são arrastados pela sua paixão de degenerados"[60], segundo Adelino Silva.

Asdrúbal D'Aguiar refere ainda sobre o lesbianismo: "a homossexualidade feminina não é rara, mas é menos pública e menos aparente que a masculina, pois podem-se mesmo realizar diante de outras pessoas certas prácticas homossexuais que, desde que não esteja prevenido, passarão despercebidas, como beijos, carícias, etc."[61] Acrescenta ainda: "as depravações nas mulheres são frequentes em todas as classes sociais, mas principalmente entre a nobreza, entre a alta burguesia, nas prostitutas, nas empregadas do comércio e indústria, nas actrizes"[62] e que as sáficas que "só amam as outras mulheres, têm tendências para psiquicamente se transformarem em homens."[63] O lesbianismo é assim associado em especial às mulheres dos estratos sociais mais altos e às que exercem uma atividade profissional, referências que recordam imputações comuns quer às mulheres das elites degradadas pelo vício quer àquelas que se encontram fora do lar. Contudo, como já foi referido, a legislação também desempenhou um papel importante na criminalização da homossexualidade tanto em

[60] Ibid., 64.
[61] D'Aguiar, *Evolução Da Pederastia E Do Lesbianismo Na Europa*, 31.
[62] Ibid., 31.
[63] Ibid., 35.

Portugal como em Espanha. Nomeadamente, o primeiro Código Penal de Portugal, datado de 1852, não possui qualquer artigo especificamente direcionado às práticas homossexuais, mas estas poderiam ser consideradas "atentados ao pudor" desde que satisfizessem os requisitos necessários, aos quais se aplicavam penas de prisão.[64] Por outras palavras, as relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo são criminalizadas no âmbito de outros crimes, como o de atentado ao pudor, que foram enquadrados nos artigos 390 e 391, do capítulo IV, que trata dos "crimes contra a honestidade." Desta maneira, em 1852, "o ultraje público ao pudor, commettido por acção, ou a publicidade [que] resulte do logar, ou de outras circumstancias de que o crime for acompanhado; e posto que não aja offensa individual da honestidade de alguma pessoa, sera punido com a prisão de tres dias a um anno, e multa correspondente". E o artigo 391 continua afirmando que se o atentado ao pudor for "commettido com violencia, quer seja para satisfazer paixões lascivas, quer seja por qualquer outro motivo, será punido com o degredo temporário". Importa acrescentar que no artigo 17 da Constituição de 1822 e até 1910, a religião "catholica apostolica romana" é ainda considerada a religião oficial da nação, o que acaba por reforçar a ideia de que a Igreja Católica continuava a ter um papel relevante na sociedade portuguesa.

A revisão do Código Penal de 1886, no reinado de D. Carlos I, conservou ainda a punição dos atos homoéroticos sob a designação de "atentado ao pudor" – uma vez que nem o conceito de vício nem o critério da natureza são definidos. No entanto, nessa primeira revisão ocorre uma mudança na "concepção da finalidade da pena, que deixa de ser considerada primariamente instrumento de intimidação da generalidade das pessoas para passar a ser vista como retribuição do mal do crime, como expiação

[64] Ibid., 616.

ou compensação da culpa do agente".[65] As penas passam, então, a ser de prisão até seis meses e multa até um mês, ou em casos envolvendo violência, os infratores poderiam ser colocados em prisões correcionais [66]

Em 1912, já durante a Primeira República Portuguesa,[67] 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.[68] Esta lei representou uma extensão do crime de vadiagem, constante já do primeiro Código Penal, que afetava sobretudo outras figuras como o falso mendigo ou o proxeneta.[69] Desta forma, já não eram simplesmente os atos que eram visados, mas também as pessoas que praticavam estes atos. A legislação deslocou-se da criminalização dos primeiros – os que cometiam atentado ao pudor – para a criminalização dos perpetradores e para a sua consagração como entidades distintas das demais. Por exemplo, o Código de Justiça Militar, aprovado em 1925, apresentava uma secção autónoma denominada "Crimes contra a honestidade", no qual estabelecia no Artigo n.º 232 que "[o] militar que, a bordo, ou em aquartelamento, cometer actos desonestos com outrem do mesmo sexo será punido com presídio militar de seis meses a dois anos." Contudo, os atos desonestos que fossem cometidos fora daqueles espaços não ficariam impunes, uma vez que o Artigo n.º 233 dizia que a pena destes atos deveria ser: "prisão militar ou [...] de

[65] Jorge Figueiredo Dias, *Codigo Penal E Outra Legislação Penal* (Lisboa: Aequitas/ Editorial Notícias, 1996), 5.
[66] D'Aguiar, *Evolução Da Pederastia E Do Lesbianismo Na Europa*, 616-18.
[67] A primeira República Portuguesa, foi aprovada em 1911, inaugurando um regime parlamentar, com redução dos poderes presidenciais e duas câmaras do parlamento, em José Medeiros Ferreira, *O Comportamento Político Dos Militares: Forças Armas E Regimes Políticos Em Portugal* (Lisboa: Ed. Estampa, 1992a).
[68] Susana Pereira Bastos, *O Estado Novo E Os Seus Vadios: Contribuição Para O Estudo Das Identidades Marginais E Da Sua Repressão* (Porto: Publicações Dom Quixote, 1997), 49.
[69] Ibid., 49.

encorporação, em dépositо disciplinar", constituindo "circunstância agravante a maior graduação dos delinquentes."[70]

No caso particular de Espanha, a medicina e a legislação entram numa estreita colaboração, como afirma o autor Rafael Huertas.[71]Note-se que a partir do século XIX também começaram a surgir discursos médicos sobre a patologia da homossexualidade. O discurso médico espanhol contribuiu para a elaboração de novas leis levando a que o interface entre a medicina e a legislação desempenhasse um papel fulcral no Estado. Delineou-se assim em Espanha o que Foucault descreve como "biopoder",[72] uma vez que se estabelece uma regulamentação na vida das pessoas de acordo com a economia e o poder do Estado. Foucault usa o termo biopoder (biopower) para denotar uma transformação na natureza do poder do governo sobre os seus assuntos, no qual o Estado sacrifica a política em favor de programas voltados para a ordenação e disciplinarização dos indíviduos. O Estado tem uma razão e um fim em si mesmo que não estão ligados a vontades individuais do governo. Este novo tipo de mentalidade política não se interessa pela elaboração de uma teoria geral da sociedade, preocupa-se antes com a administração histórica de um Estado. O biopoder pretende adquirir conhecimento e controlo sobre todos os dados que fazem parte da organização do Estado, tais como a história, taxa de natalidade, disciplina, longevidade, sexualidade, entre muitos outros. Ou seja, o Estado tem de quantificar o

[70] Note-se que era muito comum na Europa durante esta altura as penalizações serem mais rigorosas nas forças armadas relativamente a atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo. Por exemplo, na Inglaterra segundo a legislação da *Army and Air Forces Acts* a homossexualidade em 1955, ainda era considerada como uma infração penal. Aliás, em 1994 em Inglaterra foi reinstaurado no Criminal Justice and Public Order Act que os militares que praticassem atos sexuais dentro das forças armadas poderiam ser exonerados. O Ministro da Defesa atualizou as diretrizes da *Armed Forces* em Dezembro de 1994. Estas novas diretrizes eram significativas, uma vez que os militares que praticassem atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo não seriam mais processados criminalmente sob a lei militar. Contudo, estes indíviduos poderiam continuar a serem exonerados das suas tarefas administrativas. Veja por exemplo o caso de *Lusting-Prean & Beckett v. United Kingdom* 29 Eur. H.R. Rep. 548 (1999) ou *Smith and Grady v. United Kingdom* 29 Eur. H.R. Rep. 493, 97 (2000).
[71] Rafael Huertas García-Alejo, *Orfila. Saber Y Poder Médico* (Madrid: CSIC, 1988), 31.
[72] Michel Foucault, *Power: Essential Works of Foucault 1954 – 1984*, vol. 3 (Middlesex 2002).

seu poder perante outros Estados, e para isso o Estado tem que impôr mecanismos repressivos na sociedade. É assim que, segundo Foucault, surge a ideia da população como um problema político e económico. Portanto, os atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo são oposicionais à ideologia do bio-poder do Estado, uma vez que estes atos sexuais não tinham como finalidade a procriação.

O código legal de 1822, e todas as leis sucessivas que surgiram depois, como por exemplo a de 1848 a 1850, foram inspiradas pelo Código Napoleónico de 1810. Estas leis não criminalizavam os atos sexuais entre indíviduos do mesmo sexo e, como resultado, não havia qualquer penalização destes atos nem qualquer discurso médico que propusse a sua discriminação durante os anos de 1848 e 1850. A concepção do regime liberal (1833-1868), contrariamente à do velho regime, encontrava-se sobretudo preocupada com a separação dos crimes públicos e dos "vícios" privados. Desta forma, os atos sodomitas não mereciam a atenção da lei, desde que estes não passassem dos limites da esfera privada.[73] Mas, apesar da lei de 1822 não prever a criminalização da homossexualidade, 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 indíviduos que exercessem tais atos poderiam vir a ser punidos por enforcamento.[74] A categoria sodomita tinha surgido no contexto do antigo regime e é nomeada como um crime na *Novísima Recopilación*.[75] Entretanto o jurista don Eugenio de Tapia, em 1829, dedicou uma secção à sodomia no *Tratado del Juicio Criminal*, considerando este crime um "delito execrable que el pudor impide mayor explicación"[76] e ainda

[73] Richard Clemison and Francisco Vásquez García, *"Los Invisibles": A History of Male Homosexuality in Spain 1850 -1939* (Cardiff: University of Wales Press, 2007), 34.
[74]Pedro Mata, *Vademécum De Medicina Y Cirugía Legal*, vol. II (Madrid: Imp. Calle de Padilla,, 1844), 48.
[75] García, *"Los Invisibles": A History of Male Homosexuality in Spain 1850 -1939*, 39.
[76] Eugenio de Tapia, *Tratado Del Juicio Criminal* (Valencia: Imp. de Ildefonso Mompié, 1829), 167.

remete os leitores para a secção de *bestialidad* no mesmo volume. Outros médicos que defendiam a mesma linha de Tapia, foram Pedro Miguel Peiró e José Rodrigo que, em 1839, publicaram *Elementos de Medicina y Cirugía Legal*; Pedro Mata em 1844 publicou a sua obra intitulada *Vademécum de Medicina y Cirugía Legal* e em 1847 Mateo Orfila publicou o *Tratado de Medicina Legal*. Em todos estes casos os autores expressam a sua repugnância moral relativamente à sodomia e à pederastia. A sodomia foi geralmente definida por incluir atos sexuais inapropriados, mas Mata, um dos médicos influentes deste período, definiu estes atos como sendo "concúbito de hombre con hombre o de mujer con mujer"[77] e ainda refere os lugares propícios para a realização destes actos sexuais, nomeadamente "en los cuarteles, en las cárceles, en los presidios y en los buques es muy frecuente la pederastia."[78]

Os Códigos Penais de 1848 e de 1870 eliminaram a sodomia como crime contra a ordem pública da moralidade. Contudo, os valores jurídicos e médicos tendiam a interpretar essa mudança não como uma prova de abrandamento de atitudes, mas sim apenas como uma questão de linguagem. A expressão *abusos deshonestos* introduzida no artigo 366 da legislação de 1848 (correspondente aos artigos 454 e ao último paragráfo do 458 no Código de 1870) após a eliminação da sodomia como crime contra a moralidade pública, é na realidade uma referência velada à mesma.[79] Romero Gil-Sánchez, advogado e membro do parlamento, comentou na sua versão do manual de ciências forenses que o livro que fora escrito pelos autores Joseph Michel Briand, Joseph Boures e Johann Ludwig era muito geral. Gil-Sánchez argumenta ainda que o conceito de "abuso" não se referia especificamente a qualquer ato de respeito para com a moral e os bons costumes, mas sim para com à decência, visto que

[77] Pedro Mata, *Vademécum De Medicina Y Cirugía Legal*, 47.
[78] Ibid., 70.
[79] García, *"Los Invisibles": A History of Male Homosexuality in Spain 1850 -1939*, 34.

na prática os crimes referidos foram os de sodomia e de pederastia.[80] Do mesmo modo, Mata, de uma forma mais indireta, aludiu também para o mesmo fenómeno na sua obra intitulada *Tratado de Medicina y Cirugía Legal* (1874), em que refere que os "crimes contra decência" são o adultério, sexo com menores, a sodomia, a masturbação, acrescentando ainda "todo otro acto, ora sea un concúbito efectuado por vías no naturales, ora suplementos de la cópula llevados a efecto con las diferentes formas que la lujuria sugiere a los lascivos."[81] Estas interpretações feitas aos "abusos deshonestos" como atos sodomitas permitiu à medicina continuar com as suas incursões no campo do discurso legal e político enquandrando a homossexualidade, e, por outro lado, ajudou a formular um conjunto completo de enunciação sobre o tema das relações sexuais entre membros do mesmo sexo.[82]

Contudo, em 1870 a sodomia ainda não se encontrava dentro dos discursos da psiquiatria, uma vez que estes atos eram criminalizados. Por volta deste mesmo ano, Mata começou a familiarizar-se com a nova psiquiatria e recusou denominar o lesbianismo e os atos de sodomia como patologias.[83] Adicionalmente, em 1884 o autor Teodoro Yáñez publicou a sua obra intitulada *Medicina Legal y Toxicología*, onde Yáñez continua por defender os conceitos de monomania erótica[84] e de pederastia – apesar de este conceito ter sido introduzido incorrectamente com a histeria e a ninfomania, não houve qualquer alteração deste conceito, que foi por exemplo reapropriado em 1887 por Binet.[85] Em 1886, o médico José Escuder definiria o

[80] J. Bouis and J. L. Casper J. Briand, *Manual Completo De Medicina Legal Y Toxicología, 2 Vols*, vol. I (Madrid: Moya y Plaza, 1872), 112.
[81] Pedro Mata, *Tratado De Medicina Y Cirugía Legal Teórica Y Práctica*, vol. I (Madrid: Bailly-Baillière, 1874), 378.
[82] García, *"Los Invisibles": A History of Male Homosexuality in Spain 1850 -1939*, 36.
[83] Ibid., 44.
[84] Nesta altura, em Espanha o conceito de monomania era utilizado para identificar expressões de loucura impulsiva e que se encontrava associada com o mau funcionamento do cérebro. Por favor consulte-se o artigo de Arturo Galcerán, "*'Ensayo De Clasificación Anatomo-Patológica De Las Vesanías'*," *El Siglo Médico* 36(1889): 407-9.
[85] García, *"Los Invisibles": A History of Male Homosexuality in Spain 1850 -1939*, 46.

conceito de degeneração e argumentava também, como tinha sido teorizado em Portugal, que os invertidos eram indíviduos que compunham o "terceiro sexo." Escuder afirmava que estas pessoas eram um erro da natureza e que tinham um cérebro masculino dentro de um corpo feminino.[86] Adicionalmente, o Dr. Ignacio Valentí Vivó, por exemplo, inspirou-se em várias noções que se encontravam incluídas na psiquiatria, nomeadamente a degeneração, a "herança" mórbida, entre outras.[87] Aliás, Vivó associou também a existência das "aberrações sexuais" ao declínio da civilização, enquandrando-as ameaçadoramente como um retorno à "brutalidade carnal" dos tempos passados.[88] Deste modo, para este autor, as "anomalias sexuais" derivavam de desvios patólogicos ou de condições hereditárias. Portanto, a partir de 1880 começa-se a observar em Espanha que a homossexualidade passa a ser analisada dentro do contexto psiquiátrico.

A homossexualidade só se iria tornar verdadeiramente num objeto de estudo da psiquiatria a partir de 1900. Apesar de esta ser já considerada uma doença, apenas então se viria a considerar uma doença de foro mental. Adicionalmente, vale a pena mencionar brevemente o trabalho de Max Bembo, que publicou uma obra intitulada *La Mala Vida en Barcelona* (1912). Este autor oferece um quadro teórico que coincide amplamente com os teóricos Constancio de Quirós e José Aguilaniedo, autores de *La Mala Vida en Madrid* (1901), e com os proponentes degeneracionistas como Victor Magnan, Jean Lacassagne e Albert Moll. Embora Bembo admita que a inversão sexual possa ser um fenómeno natural, a sua visão coincide largamente com as opiniões de Moll e Raffalovitch, visto argumentar que é um fenómeno que surge a partir de uma

[86] Ibid., 47-49.
[87] Ibid., 46.
[88] I. Valentí Vivó, *Tratado De Antropología Médica Y Jurídica*, vol. II (Barcelona: Imp. de Jaime Jepús Roviralta, 1889), 414.

predisposição que se encontra enraizada na herança mórbida.[89] A seu ver, a inversão não é um instinto, mas sim a degeneração de um instinto. Argumenta ainda que a presença da inversão sexual num indíviduo deriva de factores ambientais e biológicos, tais como a comida e os distúrbios psiquiátricos.[90] No entanto, uma das caracteristícas inovadoras do trabalho de Max Bembo é a aceitação de que não pode haver tal divisão rígida entre a heterossexualidade e a homossexualidade. Em relação à bissexualidade, ele considera que esta pode ser uma fase de transição. Em Espanha o termo "inverso" designava uma pessoa que transgredia os limites entre a masculinidade e a feminilidade. Para a medicina desta altura, tanto o homem como a mulher "inverso(a)" tinha uma fisionomia própria: vestiam-se e tinham gestos próprios considerados "inversos" em relação aos seus géneros. A preocupação com a salvaguarda do géneros em Espanha não surge de uma preocupação relativamente à baixa natalidade, visto que a taxa de natalidade se manteve alta, excepto na zona da Catalunha.[91]

No entanto, é importante notar que estes argumentos formulados pelos discursos médicos durante estes anos causaram tensões entre as intituições médicas e a Igreja Católica. Estas ideias defendidas pela classe médica foram entendidas como um ataque à Igreja, visto que estas teorizações acabavam por lhe roubar poder de que disfrutava nas sociedades. O surgimento destas teorias colocava em causa o conceito de uma natureza essencial do ser humano, e fazia com que as pessoas questionassem as bases da vida humana. Aliás, estas ideias acabavam também por contestar a base dos sacramentos desta instituição religiosa (como por exemplo o casamento). Portanto, a Igreja Católica argumentou contra estas teorizações formuladas pela

[89] Max Bembo, *La Mala Vida En Barcelona. Anormalidad, Miseria Y Vicio* (Barcelona: Maucci, 1912), 28-9.
[90] Ibid., 32.
[91] D. S. Reher, *La Familia En España. Pasado Y Presente* (Madrid: Alianza Universidad, 1996), 238-51.

medicina e criticou sobretudo as teorias que defendiam que a natureza e a razão humana:

> Ahora bien, es principio capital de los que siguen el naturalismo, como lo declara su mismo nombre, que la natureza y la razón humana han de ser en todo maestra y soberana absoluta; y, sentado esto, descuidan los deberes con Dios o tienen de ellos conceptos vagos y erróneos. Niegan, en efecto, toda divina revelación; no admiten dogma religioso ni verdad ninguna que la razón humana no puede comprender, ni maestro a quien precisamente deba creerse por la autoridad de su oficio.[92]

Deste maneira, a Igreja Católica opunha-se ao naturalismo e empenhava-se em demonstrar que a verdade absoluta não se encontrava nas teorias da medicina, mas sim em Deus. O Concílio Vaticano I (1869-1870) afirmou que quem acreditasse nestas formulações da medicina sofreria os anátemas destes atos.[93] Contudo, apesar das ameaças feitas pela Igreja Católica, não conseguiram deter estas teorizações da medicina nem outros efeitos da secularização. Adicionalmente, como já foi mencionado, a Igreja Católica em Espanha criticou a perspectiva naturalista e argumentou contra "el placer egoísta y sensual y no reproductivo, como los onanistas, los libertinos y las personas casadas pero licenciosas, que utilizaban medios para impedir que el acto sexual fuese seguido de la fecundación".[94] De forma a combater o naturalismo, conceito que fora formulado pela medicina, a Igreja socorreu-se do conceito da lei natural, como já tinha sido feito desde o século XIV (a partir da obra de Tomás de Aquino), e condenou todos os comportamentos que caíssem sob a designação *contra naturam*, a que a Igreja opunha os atos naturais. Quem

[92] León XIII citado em Javier Ugarte Pérez, *Una Discriminación Universal. La Homosexualidad Bajo El Franquismo Y La Transición*, ed. Javier Ugarte Pérez (Madrid: Egales, 2008), 17.
[93] Ibid., 25.
[94] Ibid., 60.

desempenhasse atos naturais e se comportasse dentro dos valores morais seria julgado de forma mais benévola na outra vida. Aqueles que tinham um comportamento "antinatural" – como por exemplo os homossexuais – também seriam julgados pelos seus atos pecaminosos, mas acabariam por ser punidos pela Igreja. É também importante salientar que, neste último ponto, não só se enquadravam os homossexuais mas também aqueles que procuravam um prazer egoísta, sensual e não reprodutivo – os "libertinos", os "onanistas", os casados que mantinham relações extra-conjugais, entre outros. De maneira a clarificar estas questões, o Papa Pio XI, na sua encíclica *Casti connubii*, datada de 31 de Dezembro de 1930, menciona que as leis do Estado que impedem o casamento por parte de determinados indíviduos deveriam reconhecer os seus limites:

> Cuantos obran de este modo, perversamente, se olvidan de que es más santa la familia que el estado y de que los hombres no se engendran principalmente para la tierra y el tiempo, sino para el cielo y la eternidad. Y de ninguna manera se puede permitir que a hombres, de suyo capaces del matrimonio, se les considere gravemente culpables si lo contraen, porque se conjetura que, aun empleando el mayor cuidado y diligencia, no han de engendrar más que hijos defectuosos, aunque de ordinario hay que aconsejarles que no lo contraigan.[95]

Deste modo, a Igreja Católica argumenta que os indíviduos deveriam focar-se principalmente na família. Apesar de os médicos poderem desaconselhar em alguns casos o matrimónio, eles não têm o direito de afirmar que a doença dos pais será transmitida aos filhos.

Como foi mencionado anteriormente, a psiquiatria ocupava-se agora da eugenia, de eliminar a degeneração, visto que a industrialização e a explosão

[95] Papa Pio XI citado em Javier Ugarte Pérez, "Entre El Pecado Y La Enfermedad," *Orientaciones: revistas de homosexualidades* 7(2004): 14.

demográfica tinham favorecido o anonimato e a promiscuidade.[96] O interesse em estudar a homossexualidade, a inversão sexual e o fetichismo tinha como objetivo sobretudo demonstrar de que maneira é que estas práticas sexuais contribuíram para problemas como a baixa natalidade e a degeneração da raça.[97] Contudo, é importante salientar que, de igual modo que outros estados fascistas da Europa, tanto os regimes salazarista (Portugal) e franquista (Espanha) compartilhavam o interesse pela natalidade com a Igreja Católica, que era fomentada com propagandas. Portanto, note-se que existiram algumas tensões entre a Igreja Católica face às teorizações da medicina, visto que a Igreja Católica começou por sentir-se ameaçada por estes dicursos médicos. Aliás, como foi referido, a instituição religiosa tinha medo de perder o seu poder, uma vez que estas teorias da medicina não só derrubavam estas questões religiosas como punham em causa os sacramentos da Igreja Católica, e, consequentemente, com a divulgação destas teorias da medicina, esta poderia substituir o poder da Igreja enquanto autoridade.

Como demonstrado, tanto a medicina como a legislação tiveram um papel relevante na estigmatização e criminalização da homossexualidade na Europa – e continuarão a ter, como demonstrarei mais à frente – o que provocou uma permissividade, especialmente nas grandes cidades, que se reflectiu na intelectualidade e na cultura. No entanto, apesar da classificação médica da homossexualidade enquanto patologia houve pessoas que nunca esconderam a sua homossexualidade e até mesmo escritores e artistas que se manifestaram contra a medicalização da homossexualidade.

[96] Javier Pérez, *Una Discriminación Universal. La Homosexualidad Bajo El Franquismo Y La Transición*, 55.
[97] Ibid., 59.

Sodoma Divinizada: A "Decadência" da Sociedade Ibérica

Durante o século XX, a sexualidade continuaria a ser alvo de análise e os atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo continuariam a ser condenados, julgados e relegados ao *bas-fonds* das sociedades europeias. Michel Foucault menciona que a sexualidade continuou a ser criticada e que tal se deve às funções reguladoras e normativas da sociedade. Foucault afirma que uma sociedade "normalizada" é o resultado de um efeito histórico de uma tecnologia de poder que se encontra centrada na vida.[98] Portanto, como foi mencionado, note-se que os atos sexuais entre pessoas do mesmo género continuariam a ser julgados e criminalizados, devido à falta de procriação; uma vez que estes atos sexuais não reproduziam.

Com efeito, ao longo deste século, surgiram regimes autoritários na Europa (como por exemplo, o Fascismo em Itália) que visavam incluir todos os campos da vida humana numa visão moderna, baseada na ideia do progresso e como resultado uma criação de uma raça pura, onde não havia margem para "desvios." Este plano consistia em impor os modelos de vida quotidiana e uma noção de família patriarcal – como foi mencionado anteriormente – e heterossexual, que coincide com as premissas dos regimes fascistas desta época. Esta imposição de um modelo de família burguesa e de uma sexualidade produtiva – procriativa – coincide com a decadência da monarquia, uma vez que muitas das monarquias regentes nos países europeus se encontravam a ser abolidas e substituídas por repúblicas – como foi o caso de Portugal, entre outros. A sexualidade também será motivo de luta, dentro desta nova visão do Homem, entre correntes mais autoritárias que se encontram na origem da ascendência dos fascismos na Europa.

[98] James D. Faubion, ed. *Michel Foucault Power:The Essential Works of Michel Foucault 1954-1984* (Middlesex: Penguin Books,2002), 57.

É durante este período que, tanto em Portugal como em Espanha, surge em termos públicos a condenação dos temas homoéroticos na literatura. No caso particular de Portugal, a condenação às obras literárias inicia-se em 1923 e ficou conhecida na história portuguesa como o caso da "literatura de Sodoma". Este caso teve um grande impacto nos debates sobre a moralidade pública e da higiene, já que a proibição destes temas levava a que as pessoas reflectissem sobre estas questões. As vítimas neste caso particular, que retratavam temas homoéroticos na poesia, foram António Botto[99], Judith Teixeira e Raúl Leal. Um dos líderes que perserguirá e ostracizará estes poetas e conseguirá proibir as suas obras foi Pedro Theotónio Pereira que era líder em 1923 da Liga da Acção dos Estudantes, movimento que mobilizou duas ou três centenas de alunos das escolas superiores da capital. Esta Liga iniciou em 1923 no jornal *A Época* uma campanha contra a "literatura imoral" – referindo-se aqui à poesia de Teixeira e de Botto. Theotónio Pereira afirma o seguinte sobre o aparecimento desta "literatura imoral":

> Em 1922 verificou-se brotoeja de literatura tida por imoral em toda a Europa e que deu lugar a certa reacção por parte do público e da imprensa. [...] Por volta de 1923 atravessámos uma época particularmente perigosa, porque se procurou, em vários sectores, celebrar com foguetes essa corrente literária que era importada pelo Sud-Express. [...] Dentro do país surgiram de repente meia dúzia de livros de homens e mulheres já nesses tempos havidos por muitos estranhos, e tiveram lugar várias manifestações que davam a impressão de se estar ensaiando o terreno para os mais ousados cometimentos.[100]

[99] Note-se que no caso de António Botto, este poeta começou por ser criticado durante a República Portuguesa, mas Botto viria a sofrer as consequências durante o regime ditatorial de António de Oliveira Salazar.

[100] Pedro Theotónio Pereira, *Memórias. Postos Em Que Servi E Algumas Recordações Pessoais*, vol. I (Lisboa: Verbo, 1972), 40-41.

Note-se que Theotónio Pereira considera que a homossexualidade é adoptada por "estranhos", uma ideia estrangeira "importada pelo Sud-Express". Como se a homossexualidade fosse uma moda alheia, ignorando veemente os discursos médicos em Portugal que estigmatizaram a homossexualidade e que deram origem à criminalização da homossexualidade através da legislação.

Simultaneamente, durante esta altura, surgiu em vários países europeus a necessidade de se controlar as produções culturais, de modo a que os valores patriarcais não fossem corrompidos pela homoerotização da literatura, e mais uma vez a homossexualidade e o homoerotismo foram alvos de perseguição pelos regimes vigentes. Como foi mencionado anteriormente, poetas como António Botto e Judith Teixeira viram a sua poesia homoérotica denominada de "literatura de Sodoma" e como resultado as obras literárias *Decadência* e *Canções* (de Teixeira e Botto, respectivamente) foram apreendidas em 1923. Mas quais foram as diferentes respostas por parte de escritores e intelectuais relativamente ao homoerotismo destas obras? Tanto António Botto como Judith Teixeira foram vítimas de duas medidas no seu próprio meio artístico. Por um lado, houve os que os condenaram publicamente, como foi o caso do escritor Raul Brandão:

> As culpadas são as classes chamadas superiores. Lisboa foi sempre uma terra depravada, mas nunca como agora. Actualmente é uma cloaca. Noutro dia, no Entrudo, houve um grande baile de pederastas numa escola da Graça. Publicam-se livros dedicados a homens por homens, e entre os manifestos e folhetos espalhados figura a *Sodoma Divinizada*, etc. Também há mulheres oferecendo poesias como *A minha Amante*.[101]

[101] Raul Brandão, *Memórias - Vale De Josafat* (Lisboa: Seara Nova, 1933), 171.

Este episódio a que se refere Brandão aconteceu no dia 11 de Fevereiro de 1923. Neste dia realizou-se no bairro da Graça um baile em que os homens estavam vestidos de mulheres, acabando por ser presos e julgados.[102] Deste modo, pode-se observar que estes autores, Botto e Teixeira, acabaram por se tornar, de uma certa maneira, exemplos daquilo que era considerado a decadência da sociedade portuguesa.

Judith Teixeira foi fortemente criticada e acabou mesmo por não deixar qualquer rasto, depois de ter sido criticada publicamente pelos media e por outras organizações sociais da época. Anna Klobucka refere o seguinte sobre Teixeira:

> Ela sofreu, por causa de uma conjugação de dois aspectos distintos da ideologia patriarcal, a dominação masculina e a heteronormatividade, e portanto, de acordo com as palavras emblemáticas de [Fernando] Pessoa 'não [teve] lugar, abstracta e absolutamente falando' em qualquer configuração possível das formas simbólicas do poder. O seu desaparecimento é, assim, um sintoma eloquente da sua condição de 'lésbica-fantasma.'[103]

Mais uma vez, reforça-se aqui a ideia de que apesar das várias tentativas que os escritores tiveram em desnormatizar e subverter o patriarquismo da sociedade portuguesa, tal não foi possível devido à opressão da parte dos regimes sociopolíticos e também devido aos discursos médicos e nacionais que promulgavam a ideia da homossexualidade como uma doença. Como resultado, Teixeira teve que abdicar da sua liberdade e viver em silêncio absoluto, como foi referido pela autora Klobucka. Adicionalmente, a obra *Decadência* de Judith Teixeira também foi alvo de críticas por

[102] São José Almeida, *Homossexuais No Estado Novo* (Porto: Porto Editora, 2010), 86.
[103] Anna Klobucka citada em São José Almeida ibid., 94.

parte do jornal *A Época*, que classificou esta obra como "um talento poético prostituído que faz gala da miséria repugnante."[104]

Como referido anteriormente, a poesia de Botto também foi censurada e criticada devido ao homoerotismo que se encontrava presente nas *Canções*. Botto é inclusivamente considerado como a primeira personagem queer portuguesa, como refere Anna Klobucka. No seu artigo intitulado "António Botto's Impossible Queerness of Being" refere ainda que Botto não é somente um ícone gay dentro do contexto literário português, mas que conseguiu ainda construir uma realidade alternativa e internacional, na qual Botto consegue prosperar. Adicionalmente tanto a sua poesia homoerótica como o seu comportamento subversivo fizeram com que António Botto fosse respeitado dentro da sociedade.[105]

Ainda em referência ao caso da "literatura de Sodoma" é também importante salientar o livro *Sodoma Divinizada* (1923) de Raul Leal, criticado pela Liga da Acção de Estudantes e por parte do jornal *A Época*. Estes consideravam que esta obra, assim como o mencionado baile "escandaloso", eram resultado de uma "vergonhosa desmoralização" que se estava a difundir na sociedade lisboeta.[106] Os estudantes começaram a concentrar-se no centro de Lisboa e a distribuir folhetos intitulado *Dos estudantes das Escolas Superiores de Lisboa – Aos poderes constituídos e a todos os homens honrados de Portugal* nas zonas comerciais de Lisboa. Nestes folhetos era exigido que os portugueses tomassem uma atitude radical perante as circunstâncias

[104] Citado em José Barreto, "Fernando Pessoa E Raul Leal Contra a Campanha Moralizadora Dos Estudantes Em 1923," *Pessoa Plural* 2(2012): 242.
[105] Anna Klobucka, "António Botto's Impossible Queerness of Being," in *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*, ed. Steffen Dix and Jerónimo Pizarro (Oxford: Legenda, 2011), 114. Para mais informações sobre a 'literatura de Sodoma' poderá também consultar-se o artigo de Mark Sabine, "Inverted Aesthetics: Pessoa, Campos, and António Botto's Canções'," in *Fernando Pessoa's Modernity without Frontiers: Influences, Dialogues, Responses*, ed. Mariana Grey de Catro (Suffolk: Tamesis, 2012).
[106] Barreto, "Fernando Pessoa E Raul Leal Contra a Campanha Moralizadora Dos Estudantes Em 1923," 242.

vergonhosas e decadentes que Portugal estava a atravessar.[107] José Barreto sugere que os estudantes que faziam parte da Liga de Acção dos Estudantes devem ter sido influenciados pelas notícias da mesma altura que provinham de Itália, uma vez que tinha sido publicado nos jornais *O Diário de Notícias e A Época* que Mussolini tinha lançado uma campanha contra a "literatura imoral." Aliás, o próprio major Viriato Lobo ordenou a apreensão e a queima dos livros imorais que tinham sido selecionados pelos estudantes.[108]

Contudo, houve quem saísse em defesa destes autores, como foi o caso de Fernando Pessoa, que apoiou a poesia de Botto na revista *Contemporânea* (1922), com o artigo "Antonio Botto e o Ideal Estético." Fernando Pessoa elaborou um texto intitulado *Projecto Público* com o intuito de se manifestar contra a apreensão de *Canções* de Botto e de *Sodoma Divinizada* de Raul Leal, mas acabou por desistir do mesmo.[109] Contudo, Pessoa publica o seu primeiro manifesto sob o heterónimo de Álvaro de Campos em 1923 contra a campanha moralizadora dos estudantes, *Aviso por causa da moral*. Pessoa não faz qualquer tipo de referência direta sobre a apreensão dos livros, apenas se dirige aos estudantes com o intuito de defender as obras consideradas imorais. Posteriormente, Raul Leal distribui um panfleto intitulado *Uma Lição de Moral aos estudantes de Lisboa* e o *Descaramento da Igreja Católica*. Neste manifesto, Leal acusa Pedro Teotónio Pereira e a Igreja Católica de serem os responsáveis pela apreensão do seu livro pela polícia. No entanto, os estudantes da Liga de Acção de Estudantes responderam a Leal com um outro manifesto em que o consideravam louco. Por sua vez, Raul Leal respondeu a estes alunos insultando

[107] Ibid., 242.
[108] Ibid., 242. Pedro Theotónio Pereira refere que os estudantes por ele comandados fizeram "uma lista de obras nacionais e estrangeiras que deviam ser objecto de solicitude da autoridade competente Pereira, *Memorias. Postos Em Que Servi E Algumas Recordacoes Pessoais*, 41.
[109] Barreto,"Fernando Pessoa E Raul Leal Contra a Campanha Moralizadora Dos Estudantes Em 1923," 243. Adicionalmente, como refere Barreto, este manifesto de Pessoa tinha o objetivo de protestar o papel dos estudantes, da Igreja Católica, da imprensa da época e também discutir o problema da imoralidade homossexual segundo o ponto de vista sociológico e da ciência política.

novamente Theotónio Pereira e inclusivamente fazendo insinuações sobre o comportamento sexual dos líderes da liga estudantil – contudo, como refere José Barreto, Leal acabou por desistir de divulgar este panfleto, de modo a evitar problemas.[110]

Portanto, é de referir que surgiu no contexto português uma vontade de se controlar temas como a sexualidade, homoerotismo e o lesboerotismo nas produções culturais desta época. A homossexualidade era considerada uma doença – supostamente derivada da falta de higiene, problemas mentais, entre outros – e como tal, esta deveria ser "restringida" e "confinada", de modo a ser exterminada. Um dos argumentos principais defendidos pela Liga da Acção dos Estudantes era que estes temas perpetuavam a imoralidade na sociedade portuguesa e ia contra os valores que eram vigentes e tinham sido impostos durante os anos vinte. Logo, mais uma vez, a homossexualidade – neste caso o homoerotismo e o lesboerotismo – desafiava as concepções da suposta moralidade deste país e, como resultado, esta tinha que ser erradicada da sociedade, de maneira a torná-la perfeita perante os olhos dos protectores da moral pública. No entanto, como foi mencionado, existiram de fato intelectuais que travaram uma luta política e cultural contra as teorizações da homossexualidade. Esta luta política e cultural não ocorreu somente em Portugal, note-se que durante a mesma época existiu em Espanha a necessidade de levar a cabo manifestações contra estas teorizações acerca da homossexualidade.

Em Espanha, apesar da classificação médica da homossexualidade enquanto patologia como já foi referido, houve indíviduos que nunca esconderam a sua homossexualidade. Nos finais do século XIX e inícios do século XX surgiu em Espanha uma grande campanha de renovação intelectual e cultural, de modo a

[110] Ibid., 244.

derrubar as ideologias culturais que tinham sido construídas pelo rei Felipe II. Este movimento classificava-se como anti-Católico e promulgava ideias libertárias. O fundador deste movimento foi Francisco Giner de los Ríos, professor homossexual que ficou conhecido como o *Sócrates español*. Ríos tinha uma instituição apelidada de *Institución Libre de Enseñanza* que teve algum impacto dentro do contexto intelectual espanhol até à sua morte durante a guerra civil espanhola.[111] Alguns dos alunos desta instituição foram Federico García Lorca, Emilio Prados, Salvador Dalí.

Entretanto, durante os primeiros anos do século XX surgiram em Espanha algumas obras codificadas de teor homoerótico. Por exemplo, a autora Amelina Correa Ramón considera que a obra *Sonata de estío* (1903) de Ramón María Del Valle-Inclán retrata de uma forma velada a bissexualidade, elogiando os valores estéticos do homoerotismo.[112] Adicionalmente, em 1906, o autor Isaac Muñoz publicou a sua obra intitulada *Voluptuosidad*, que de uma certa maneira continua a refletir o tema da bissexualidade, como refere Ramón.[113]

Desta forma note-se que apesar da predominância da medicalização da homossexualidade em Espanha existiram autores que conseguiram codificar o tema do homoerotismo nas produções culturais, de maneira a que pudesse ser descodificada por pessoas que se relacionavam com a homossexualidade. Adicionalmente, com o surgimento do movimento da *Generación del 27*, já na segunda década do século XX, o homoerotismo continuaria por fazer parte das produções culturais espanholas. Destacam-se aqui os casos de Luis Cernuda, Antonio de Huyos, Emilio Prados, Vicente Aleixandre ou Federico García Lorca. Um outro autor que escreveu largamente obras de temática homoerótica e lesboerótica foi Álvaro Retana e que

[111] Daniel Eisenberg, "Introduction," in *Spanish Writers on Gay and Lesbian Themes. A Bio-Critical Sourcebook*, ed. David William Foster (Westport: Greenwood Press, 1999), 15-18.
[112] Amelina Correa Ramón, "Isaac Muñoz (1881-1925) O Un Catálogo De La Disidencia Para Los Estetas Del Decadentismo," *Revista Internacional d'Humanitats* (2012): 48-49.
[113] Ibid., 49-50.

como resultado, também acabou por sofrer as consequências das suas acções. O romance de Rentana, *El Tonto* (1925), contém um título equívoco sobre o conteúdo, visto que a protagonista deste livro não é um homem, mas sim uma mulher, a *cocotte* Aurelia. Num determinado momento desta obra lesboerótica, a protagonista revela uma depravação erótica. A protagonista apelidada de Aurelia começa por relatar que foi seduzida pela sua professora de francês e quando tinha apenas quatorze anos. E confessa que este ato que lhe arrancou "mis virginidades [...] robó mi pureza espiritual y me enfermó de una inquietud morbosa."[114] O resto deste relato é resolvido numa orgia visual, onde as mulheres e os homens observam a nudez de Aurelia. Note-se assim que esta obra remete para uma história pouco convencional, para a altura, onde a personagem principal é uma prostituta que, para além de vender o corpo, também manteve relações sexuais com mulheres, o que lhe provocou um sentimento de morbidez, como a protagonista afirma. Levando isto em conta, pode-se afirmar que o tema aqui tratado acaba por subverter os valores dos bons costumes que se encontravam instalados nas sociedades desta época – como mencionei anteriormente – e o texto indica que o desejo sexual pode ser alterado consoante a vontade do indíviduo.

Apesar das mudanças no regime político espanhol que estavam a decorrer entre os anos vinte e trinta do século XX, e mesmo com as teorias médicas a patologizar a homossexualidade, continuou-se a publicar alguns livros com temas homoeróticos, como por exemplo, *A Sodoma en tren botijo* (1933), de Álvaro Retana. O autor desta obra apropria-se do uso de técnicas miméticas para representar uma subcultura de Madrid formada por indíviduos que desempenham atos sexuais entre

[114] Álvaro Retana, *El Tonto*, *La Novela de Hoy* (1925).

pessoas do mesmo sexo,[115] e por outro lado, como afirma Alberto Mira, impera a utilização de estratégias metaficcionais desenvolvidas mediante referências intertexuais a Don Quixote ao longo da narrativa, o que sugere que Retana estava ciente do duplo papel que a sua ficção tinha nos anos 20 e 30: não reproduzia só uma realidade metropolitana da época, mas também participava na modificação dessa realidade, influenciando os desejos sexuais dos seus leitores enquanto os guiava para uma subcultura de Madrid.[116] As codificações ambíguas usadas por Retana nas suas obras permitem uma leitura queer destas obras. Retana apropria-se das suas produções literárias para subverter a medicalização da homossexualidade, ao apresentar personagens que questionam a sua própria sexualidade. Adicionalmente, Retana demonstra que o desejo sexual pode ser alterável consoante fatores económicos e legais. Retana explora ainda a questão da sexualidade e dos atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo e acaba por contestar as formulações médicas sobre a homossexualidade, ao apresentar nas suas obras fatores que proporcionam a mudança do desejo sexual. Ao fazer isto, acaba por criar uma sensibilidade queer nas suas obras, uma vez que estas queerizações subvertem não só a medicalização da homossexualidade, mas também a legislação dos atos sexuais que se estava a fundamentar em Espanha. No entanto, é importante de salientar que a homossexualidade e questões relativamente ao homoerotismo não foram só criminalizadas e legisladas na Península Ibérica. Note-se que existiram outros escritores que se manifestaram contra a legislação e medicalização da homossexualidade, como por exemplo, Oscar Wilde na Grã-Bretanha.

Com efeito, note-se que desde o século I que se começaram a reconfigurar as noções da família. Durante esta altura, houve uma necessidade de se impôr um

[115] Alberto Mira, *De Sodoma a Chueca: Una Historia Cultural De La Homosexualidad En España En El Siglo XX* (Madrid: Egales, 2004), 168.
[116] Ibid., 169-74.

modelo monogâmico, uma vez que os atos sexuais fora do casamento eram considerados imorais, segundo as ideologias religiosas desta época. Aliás, surge também a ideia de que os atos sexuais deveriam ser só consumados com o intuito da procriação. Adicionalmente, os atos sexuais desempenhados entre pessoas do mesmo sexo começaram a ser condenados, visto que a Igreja Católica estabeleceu um paralelo entre estas práticas e a feitiçaria e a heresia. Isto resultou na estigmatização da homossexualidade, visto que esta seria entendida como um "pecado." Logo, de maneira a se "purificar" a sociedade, a homossexualidade teria que ser erradicada, daí que a homossexualidade começasse a ser punida. É também importante de se salientar, uma vez que os atos sexuais desempenhados entre pessoas do mesmo sexo não tinham como finalidade a procriação, que estes atos acabavam também por desafiar a "normatividade" que se estava a estabelecer como modelo socio-político.

Como foi mencionado também, foi nos finais do século XVIII que a homossexualidade começou a ser medicalizada. Note-se que a medicina começou por conceptualizar a homossexualidade como uma "doença." Consequentemente, a homossexualidade também começou por ser legislada como um crime, visto que as leis destes países apropriavam-se dos discursos médicos para criminalizar estes atos sexuais. Porém, houve pessoas que advogaram a liberdade de amor, entre pessoas do mesmo sexo. Quando se começou a medicalizar a homossexualidade, isto causou tensões entre a medicina e a Igreja Católica, uma vez que, como foi referido, a homossexualidade deixaria de ser um "pecado" e começaria a ser vista como um crime, uma doença. Deste modo, a Igreja Católica sentiu o seu poder ameaçado pela medicina. Aliás, a medicina acabou por colocar em causa os dogmas católicos que tinham sido perpetuados durante séculos por esta instituição. Particularmente, na Península Ibérica a medicina (portuguesa e espanhola) também se apropriou dos

modelos europeus da medicina para classificarem os homossexuais como doentes. Deste modo, a homossexualidade viria a ser alvo de críticas não só por parte da Igreja Católica, mas começaria a ser estigmatizada pela medicina e pelas leis dos estados políticos. Portanto, note-se que as conceptualizações da homossexualidade por parte da medicina relativamente à homossexualidade eram similares aos restantes países europeus. Já nos inícios do século XX houve autores, intelectuais que se manifestaram contra a medicalização e o "pecado" da homossexualidade. Contudo, apesar das tentativas de vários escritores – tanto no caso de Portugal como em Espanha – em desmedicalizar a homossexualidade, através da literatura e outras poduções culturais, isto não aconteceu até quase aos finais do século XX. Como resultado, a patologia da homossexualidade continuaria a ser reforçada por novas teorizações medicinais que viriam a sugir ao longo do século XX. Aliás, estas produções culturais que surgiram durantes este anos não estão necessariamente a advogar uma liberalização queer, mas estão sim a demonstrar principalmente que os atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo (homoerotismo) são na realidade mais complexas daquilo que o discurso médico perpetuava. Portanto, note-se que a sexualidade é uma utilidade indispensável do poder que se encontra instituído na sociedade. Como tal, este poder institucionalizado acabou por limitar as relações entre indíviduos do mesmo sexo. E note-se que este condicionamento da liberdade sexual não acabou com o fim da Primeira República de Portugal e a Segunda República de Espanha. Este controlo sobre questões ligadas à sexualidade viria a ser reforçado com o aparecimento dos regimes ditatoriais de Salazar (Portugal) e de Franco (Espanha).

Capítulo II

O Silêncio dos Inocentes nos Regimes Ditatoriais de Salazar e de Franco

Seja homem com mulher, Seja entre eles e entre elas
A foda deverá ser, Feita com apalpadelas [...]
A foda não é abjeta, Não dever ser condenada
(António Galrinho - José Joaquim Sobral, 2007).

Este capítulo focar-se-á particularmente em demonstrar como e por que razões a homossexualidade continuou a ser estigmatizada pelos regimes de Salazar (Portugal, 1932-1974) e Franco (Espanha, 1936-1975) e quais os mecanismos políticos opressores que foram utilizados durante esses períodos para perseguir a homossexualidade. Adicionalmente, esta secção explorará de que forma é que a Igreja Católica, a legislação e a medicina persistiram em estigmatizar os atos sexuais desempenhados entre pessoas do mesmo sexo. Seguirei demonstrando quais os conceitos de masculinidade que foram formulados durante os regimes ditatoriais de Salazar e de Franco, e de que forma é que esta conceptualização da masculinidade contribuiu para a segregação dos papéis entre o homem e a mulher nas respectivas sociedades. Explorarei de que maneira é que, apesar de não existir uma identidade coletiva relativamente à homossexualidade nos estados ibéricos, houve espaços públicos que possibilitaram encontros entre pessoas do mesmo sexo que partilhavam o mesmo desejo sexual. Finalmente, demonstrarei como é que a censura nestes países foi inconsistente e como é que algumas produções culturais conseguiram subverter a censura das ditaduras, analisando também o contributo de determinadas obras para a emergência de sensibilidades e políticas queer no contexto ibérico. Ao abordar, na secção seguinte, a figura do vadio, procura-se descortinar e abordar criticamente os paradigmas ideais da masculinidade promovidos no século XX durante os regimes

ditatoriais salazarista e franquista, assim como as proibições relativas às várias formas de comportamento para intimidar e inibir a liberdade, em vez de punir. Poderemos então questionar se existia uma relação geral e consistente entre classes sociais e conexões, e efetivamente se havia liberdade das restrições da lei. Colocar-se-á então a questão sobre outros fatores que poderiam levar à censura dos textos para além do homoerotismo e homossexualidade nas produções culturais.

Os "Vadios" nos Regimes Salazarista e Franquista

Durante os anos vinte do século XX em Portugal começaram a surgir alguns problemas domésticos e internacionais na República Portuguesa. Como resultado, surge a instauração do Estado Novo (1933-1974) liderado por António de Oliveira Salazar e dos seus mecanismos opressivos – a censura, a PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), entre muitos outros. Fernando Rosas ilustra o papel desempenhado pelo Estado Novo na formação da sociedade portuguesa:

> Não só, nem principalmente, como sujeição do individual ao colectivo, mas como padronização tendencial dos espíritos e dos 'modos de estar' de acordo com os "valores portugueses" de sempre, que o regime definia, representava e tinha como missão fazer aplicar. Esse ser renovado, expurgado dos vícios do liberalismo, do racionalismo e da contaminação marxista, esse ser reintegrado, por ação tutelar e condutora do Estado, no verdadeiro "espírito da Nação", haveria de ser temente a Deus, respeitador da ordem estabelecida e das hierarquias sociais e políticas como decorrências do organicismo natural e imutável das sociedades, pronto a servir a

> pátria e o império, cumpridor dos seus deveres na família e no trabalho, destituído de "ambições doentias" e "antinaturais" e satisfeito com a sua honrada modéstia.[1]

Durante o Estado Novo, a homossexualidade continuaria a ser punida, uma vez que punha em causa os valores familiares que tinham sido institucionalizados pelo regime republicano. Desta forma, existiu um certa continuidade entre o regime Republicano e o Estado Novo, uma vez que persistiu uma certa ansiedade relativamente à "decadência" da sociedade portuguesa, daí que se tenham reforçado medidas legislativas contra as práticas sexuais entre pessoas do mesmo sexo. Adicionalmente, o modelo médico que considerava a homossexualidade como uma doença continuaria a ser utilizado durante este regime ditatorial. Note-se que nesta altura a opressão do comportamento homossexual foi intensificada devido a uma maior implantação de vigilância, censura e detenção.

A homossexualidade começou a ser configurada como um estigma para aqueles que a praticavam, visto que esta continuaria a ser considerada como uma doença – de realçar, como já foi mencionado no capítulo I, o papel crucial da medicina que, durante o Estado Novo, levou a uma maior medicalização e manutenção do estigma da homossexualidade. Aliás, durante a ditadura de António de Oliveira Salazar os tratamentos que tinham sido criados por Egas Moniz – choques eléctricos, entre outros – serviriam como modelo médico para "curar" a homossexualidade. Tome-se como exemplo o caso particular do bailarino Valentim Barros, que António Cascais menciona como "O caso mais célebre", "que morreu nos anos oitenta do século XX, no Hospital Miguel Bombarda, onde viveu quase

[1] Fernando Rosas citado em Mário César Lugarinho, "Masculinidade E Colonialismo: Em Direção Ao 'Homem Novo'" (Subsídios Para Os Estudos De Gênero E Para os Estudos Pós-Coloniais No Contexto De Língua Portuguesa)," *Abril - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF* 5(2013): 24.

cinquenta anos, após ter sido internado em 1938 com 22 anos."[2] Susana Pereira Bastos afirma que o Estado Novo se reapropriou destas representações científicas "tornando-as legitimadoras da intensificação de um modelo repressivo que se revelava promissor na ocultação das impurezas de um sistema que se via a si próprio como salvífico."[3] Portanto, os discursos patológicos prevaleceram durante várias décadas no século XX, tornando assim os atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo *contra naturam*, visto que estes atos sexuais não tinham como finalidade a reprodução. E, dada a sintonia entre a Igreja Católica, o Estado Novo e ideias biopolíticas em que a família ocupava um lugar nuclear, os indíviduos que praticassem estes atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo acabavam por questionar os pilares do regime Salazarista. Bastos refere a este propósito que "[o] homossexual subvertia igualmente os valores de honra masculinos, confundia as identidades de género, peturbava os códigos que geriam as relações entre os dois sexos, recusava a instituição familiar – pilar do Estado Novo."[4] Desta maneira, considerando a homossexualidade como uma patologia, o regime Salazarista começou por institucionalizar os homossexuais, de maneira a transformar esta sociedade perfeita, visto que estes atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo "manchavam" a imagem patriarcal do regime Salazarista. Contudo, é importante salientar que não existia uma lógica consistente relativamente à institucionalização destes indíviduos. A este propósito, menciona Bastos:

> 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

[2] Cascais, citado em Almeida, *Homossexuais No Estado Novo*, 55.
[3] Bastos, *O Estado Novo E Os Seus Vadios: Contribuição Para O Estudo Das Identidades Marginais E Da Sua Repressão*, 79-80.
[4] Ibid., 59.

> regeneração da vítima e da subsequente renovação moral de um cosmos português, engrandecido.[5]

Com efeito, foram assim criadas algumas instituições próprias, como por exemplo: a Mitra que foi criada em Lisboa em 1933 e que passaria a ser uma instituição parapsiquiátrica em 1952, ou a Colónia do Pisão em Alcabideche, entre outras.[6] Estas instituições enclausuravam todos aqueles cujas atitudes fossem consideradas um perigo para a moralidade portuguesa: "menores abandonados, mendigos loucos, todos os que de algum modo participavam no mundo da prostituição" assim como homossexuais que haviam sido apanhados pela polícia dos costumes. [7]

Contudo é importante salientar que as pessoas que eram institucionalizadas nestes asilos eram, na maioria das vezes, aquelas que não correspondiam ao modelo simbólico do "bom cidadão", ou seja, aqueles que não se enquadravam na moralidade dos bons costumes da sociedade portuguesa e que não tinham família ou outras relações sociais e conhecimentos para os proteger da acusação desta suposta patologia. Portanto, aqueles que não correspondiam a este modelo deveriam ser corrigidos, civilizados e regenerados – como foi o caso dos indivíduos acusados de homossexualidade. A regeneração consistia em disciplinar os indíviduos para adquirirem hábitos de higiene (física e moral), amor pela ordem e gosto pelo trabalho rural.[8] Bastos classifica este processo de regeneração como procurando integrar e condicionar os sujeitos:

---

[5] Ibid., 59. Note-se ainda que na França, na Inglaterra e na Itália já existiam este tipos de hospitais para aqueles que não correspondiam aos modelos dos bons costumes da sociedade. Ibid., 58-59.
[6] Almeida, *Homossexuais No Estado Novo*, 85.
[7] Octávio Gameiro, "Do Acto À Identidade: Orientação Sexual E Estruturação Social" (Instituto de Ciencias Sociais da Universidade de Lisboa, 1998), 80.
[8] Bastos, *O Estado Novo E Os Seus Vadios: Contribuição Para O Estudo Das Identidades Marginais E Da Sua Repressão*, 310.

> (a) numa hierarquização espacial do desvio no interior da instituição, marcada por múltiplas dissociações; (b) no culto do trabalho rural e de castigo como fontes importantes de regeneração; (c) na aspiração a um clima recuperador, baseado na ressociabilização refamiliarizante e ruralizante dos internados e (d) na ideia de que a própria segregação do indíviduo dito desviante num espaço fechado (higiénico, branco e alegre) o poderia influenciar na capturação de certos atributos (ausentes ou perdidos), isto é, o podia regenerar.[9]

Desta maneira, pode-se afirmar que a medicina no século XX continuou medicalizando a homossexualidade como uma doença, permitindo deste modo assertar a ideologia do Estado Novo, visto que a homossexualidade subvertia os valores patriarcais e religiosos que eram defendidos por este regime. Portanto, a homossexualidade teria que ser vivida dentro de quatro paredes, de modo a não conturbar o patriarcado e os valores que foram defendidos pelo regime Salazarista, limitando assim a liberdade destes indíviduos e o desenvolvimento de uma cultura queer em Portugal. Contudo, isto não aconteceu somente em Portugal; a homossexualidade durante o regime franquista em Espanha também continuaria a ser legislada, punida e medicalizada.

Assim, tal como sucedera em Portugal, houve grandes transformações políticas em Espanha. Com o surgimento do regime franquista na década de trinta em Espanha, a medicina seguiu estigmatizando a homossexualidade – particularmente nos anos quarenta do século XX. Nomeadamente, Vallejo Nágera, que era um psiquiatra e militar que dirigiu os *Servicios Psiquiátricos del Bando Nacional* durante a guerra civil, define a homossexualidade, na sua obra intitulada *Tratado de Psiquiatría* (1944), da seguinte maneira:

[9] Ibid., 313. Para mais informações sobre a Mitra consulte-se a obra desta autora, no entanto, existem poucos dados sobre os homossexuais nos registros da Mitra, uma vez que foi queimada a maior parte da documentação existente sobre este tema.

> Desígnase con la denominación de uranismo la inversión del instinto sexual presupuesta una conformidad normal de los órganos sexuales, denominándose pederastia la inversión sexual en el hombre y tribadismo o sadismo la de la mujer. La homosexualidad puede ser activa o pasiva, adoptando el homosexual activo los vestidos, costumbres, gestos y ademanes de la persona del sexo contrario, por lo cual experimenta repugnancia para las relaciones sexuales normales.[10]

No entanto, foi já nos anos cinquenta da Espanha franquista que foram introduzidas fortes medidas judiciais repressivas e teorias médicas que começaram a considerar o indíviduo homossexual não como um "indíviduo imoral", mas sim como um "doente mental." A autora Gemma Pérez-Sánchez traça a "obsesión inaudita" do regime franquista:

> Si bien el régimen franquista prestó poca atención a la homosexualidad en los años posteriores a la Guerra Civil, a partir de los años cincuenta el régimen desarolló una obsesión inaudita por la codificación, patologización y contención de las actividades homosexuales. Esta obsesión se reflejó en una serie de medidas legales de regulación de conductas homosexuales, así como en una serie de debates en el mundo de la jurisprudencia sobre la manera más efectiva de frenar la supuesta amenaza homosexual.[11]

[10] Rafael Huertas y Carmen Ortiz, *Una Nueva Inquisicion Para Un Nuevo Estado: Psiquiatría Y Orden Social En La Obra De Antonio Vallejo Nágera* (Madrid: Doce Callas, 1997), 49.

[11] Gemma Pérez-Sánchez, "El Franquismo ¿Un Régimen Homosexual?," *Orientaciones. Revista de homosexualidades*, no. 7 (2007): 29. Adicionalmente, pode-se verificar que esta situação era muito similar com a do Reino Unido e a dos Estados Unidos da América. Para mais informações sobre este tema pode consultar-se David Eisenback, *Gay Power: An American Revolution* (New York: Carroll & Graf Publishers Inc, 2007). Ou poderá também consultar-se Matt Cook, *A Gay History of Britain. Love and Sex between Men since the Middle Ages* (Oxford: Greenwood World, 2007), 89.

Desta forma, a *Ley de Vagos y Maleantes* de 1933 – criada por Luís Jiménez de Asúa e López Real como sendo a lei de defesa social biológica – foi atualizada pelo regime franquista em 1954, de maneira a incluir a homossexualidade (a "amenaza homosexual") como um dos comportamentos puníveis por lei. Esta lei dirigia-se a comportamentos "[...] que ofendan la sana moral de nuestro país por el agravio que causan al tradicional acervo de buenas costumbres, fielmente mantenido en la sociedad española" de tal forma que a atualização desta lei tinha como "proposito de garantía colectiva y la aspiración de corregir a sujetos caídos al más bajo nível moral. No trata esta ley de castigar, sino de proteger y reformar." Os alvos da lei, como refere no artigo número 2 da lei, são "los sujetos susceptibles de ser declarados peligrosos [...] los homosexuales, los rufianes y los proxenetas."[12] O autor Jordi Terrasa conclui então:

> Así se materializa en nuestro país una concepción jurídica del homosexual que tacha a éste de peligroso, contrario a la moral social, proclive a la comisión de delitos, antisocial en suma. Una sexualidad que nada tenía que ver ni con la finalidad de reproducción propia de las relaciones sexuales ni con la institución matrimonial, no podía permitirse en la Nueva España."[13]

A homossexualidade começou por ser caracterizada como um "desvio", terrivelmente perigosa por colocar em causa a salvaguarda dos "bons costumes" e a moralidade tradicional, e "sin cabida en la civilización cristiana."[14] Gemma Pérez Sánchez comenta sobre o trabalho de Antonio Sabater enquanto legislador responsável pela atualização da lei de *Vagos y Maleantes*, afirmando que:

[12] Para mais informações pode consultar o *Boletín Oficial del Estado* de 15 de Julio de 1954.
[13] Jordi Mateu Terrasa, "Estudio Jurídico De La Legislacion Represiva Franquista," *Orientaciones. Revista de Homosexualidades*, no. 7: 86.
[14] Antonio Tomas Sabater, *Gamberros, Homosexuales, Vagos Y Maleantes: Estudio Juridico-Sociologico* (Barcelona: Hispano-Europea, 1962), 204.

> La preocupación de Sabater por tipificar a las lesbianas y a los gays refleja el interés del franquismo por apuntular los estrictos roles de género que legitiman el modelo heterosexual. Y cualquier desviación de esta norma era percibida como "peligrosa" amenaza política a la dictadura: los homosexuales se enfrentaban así a un destino similar al de los prisioneros políticos.[15]

Aliás, a concepção da homossexualidade como ameaça não se limitou aos anos cinquenta em Espanha. Note-se que já nos anos setetenta, mais concretamente no dia 5 de Agosto de 1970, foi aprovada uma nova lei chamada *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social*. Esta legislação considerava os homossexuais indíviduos perigosos para os quais se deveriam construir novos centros para seu aprisionamento e cumprimento de novas medidas de segurança. Deste modo, assim como acontecera em Portugal nos anos trinta e quarenta, os homossexuais eram presos em zonas especiais e em determinadas prisões – também conhecidas como "galerías de invertidos" –, sobretudo as de Badajoz e de Huelva. Estas medidas, segundo Gemma Pérez-Sánchez, visavam transformar estes indíviduos em pessoas úteis para a sociedade espanhola. Como acrescenta Pérez-Sánchez, os homossexuais eram separados dos outros, uma vez que estes indíviduos eram considerados doentes que poderiam infetar outras pessoas[16] – note-se que estes fatores foram exatamente os mesmos que levaram à criação de instituições em Portugal, visto que o aprisionamento destes indíviduos consistia em torná-los "funcionais" para a sociedade. Assim como em Portugal e outros países vizinhos, o tratamento dos "doentes" homossexuais incluiu o electrochoque e a terapia de inversão.[17]

[15] Pérez-Sánchez, "El Franquismo ¿Un Régimen Homosexual?," 100.
[16] Gema Pérez-Sánchez, "El Franquismo ¿Un Regimen Homosexual?," *Orientaciones* 7(2002): 41.
[17] Ibid., 44.

Para Artur Arnalte, o homossexual que fosse preso cumpria pelo menos três funções essenciais para o sistema de controlo social de Franco. Em primeiro lugar, servia de exemplo para os sectores mais conservadores do regime. Em segundo lugar, acabava por servir de aviso para a maioria dos homossexuais, de modo a convencê-los que deveriam permanecer em silêncio e viver a sua sexualidade de forma clandestina, de maneira a evitar o peso dos mecanismos repressores do franquismo. E, por último, estes prisioneiros acabaram por ser utilizados como cobaias por médicos devido à sua sexualidade "invertida."[18]

Com efeito, pode-se verificar que a união entre a legislação e a medicina, juntamente com uma campanha agressiva de repressão patrocinada pelos regimes salazarista e franquista, fez com que os homossexuais fossem considerados perigosos para a sociedade, uma vez que os indíviduos que praticassem atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo punham em causa não só a ideologia destes sistemas políticos como também os valores morais defendidos pelo catolicismo que apoiava ambos os regimes. É importante salientar que, para além da moralidade que se tinha construído durante estes anos, a ideologia vigente também desempenhou um papel importantíssimo na segregação entre o homem e a mulher. Como resultado, houve uma necessidade por parte dos estados de conceptualizar a masculinidade, assim como os discursos que se tinham formalizado sobre o "vadio" em ambos estados. Mas quais foram os paradigmas ideais da masculinidade promovidos no século XX durante os regimes ditatoriais de Salazar e Franco?

[18] Arturo Arnalte, "Galeria De Invertidos. Vida Cotidiana De Los Homosexuales En Las Carceles De Franco," *Orientaciones. Revista de Homosexualidades* 7(2004): 106.

Homens Machos *versus* Feminilidade: Masculinidades na Ibéria

Em Portugal, durante os anos da ditadura de António de Oliveira Salazar estabeleceu-se uma rígida segregação dos papéis da mulher e do homem. Note-se que com a instauração do Estado Novo formularam-se novos dogmas na sociedade portuguesa, tais como o famoso "Deus, Pátria e Família." Adicionalmente, surgiu também o conceito de "um homem novo" no "discurso de Braga" de António de Oliveira Salazar em 1936.[19] Salazar sublinhou neste discurso que competia ao estado moldar os cidadãos e educá-los moralmente. A construção do homem novo instaurada pela ideologia de Salazar não se focava somente na relação de subjugação entre os indíviduos e o estado mas constituía-se também na subjugação do homem à família e às crenças católicas ("naturais e saudáveis.") Durante o regime Salazarista o papel da mulher foi também relegado à exclusão e à submissão ao homem. Relativamente a esta questão, Irene Pimentel menciona que Salazar definiu o pensamento do regime sobre a mulher numa entrevista a António Ferro em 1932. Pimentel menciona que o papel da mulher era então de mãe e de esposa, que deveria restringir-se ao lar, uma vez que se ela trabalhasse entraria em concorrência com o homem.[20] Aliás, como é também salientado por Pimentel, até a própria educação das mulheres era distinta da dos homens: "pretendia-se que as futuras mães das classes sociais mais baixas obtivessem um mínimo de educação – mas não mais do que isso – para poderem, por seu turno, educar os filhos e não os deixarem morrer na primeira infância."[21] Adicionalmente, Helena Neves menciona ainda a este respeito que: "[a] casa, lugar da família, em suma o lar, constitui o espaço natural da mulher. E o bem da família – e,

[19] Mário Lugarinho, "Masculinidade E Colonialismo: Em Direção Ao "Homem Novo" (Subsídios Para Os Estudos De Gênero E Para Os Estudos Pós-Coloniais No Contexto De Língua Portuguesa)," 23.
[20] Irene Pimentel, "O Estado Novo, as Mulheres E O Feminino," in *O Longo Caminho Das Mulheres: Feminismos 80 Anos Depois*, ed. Lígia Amâncio (Lisboa: Dom Quixote, 2007), 112.
[21] Ibid., 100.

por extensão, do país – pressupõe prole numerosa, dedicação total [...] As tarefas da mulher eram ensinadas desde a infância."[22] Note-se que a Igreja Católica também desempenhou um papel importante na segregação entre os homens e as mulheres, uma vez que há uma clara distinção do género na Bíblia, e, como já foi mencionado, o regime Salazarista apropriava-se dos valores católicos enquanto fundamento ideológico.

Portanto, durante a ditadura de Salazar, tanto a mulher como o erotismo e a sexualidade se encontravam confinados de igual modo ao *bas-fonds* da sociedade. Aliás, segundo a visão da ideologia vigente, a mulher, por sua própria natureza – "fisicamente mais delicada" – encontrava-se destinada a cuidar da família e a ser submissa ao marido. Para o Estado Novo, o homem era aquele que devia ser o chefe de família, porque só ele é quem tem a condição natural de gerir e proteger os seus. Logo, a "masculinidade do homem" encontrava-se associada à virilidade e à força, enquanto que a feminilidade estava ligada ao dócil e ao doméstico.

Deste modo, esta segregação entre o homem e a mulher resultou nas conceptualizações da masculinidade e da feminilidade. Portanto, mais uma vez, a homossexualidade encontrava-se alienada e sobretudo marginalizada perante o conceito de masculinidade, visto que os homossexuais masculinos eram entendidos como indíviduos "efeminados." Miguel Vale de Almeida afirma que estas componentes constituem aquilo que a autora Raewyn Connell denomina de "masculinidade hegemónica."[23] Segundo Vale de Almeida, esta conceptualização da masculinidade "subordina, controla e orienta as suas escolhas e acções quando estas tendem a afastar-se do modelo", acrescentando que esta é "rotineiramente recordada

[22] Helena Neves, *O Estado Novo E as Mulheres* (Lisboa: Câmara Municipal, Biblioteca Museu República e Resistência, 2001), 29.
[23] Miguel Vale de Almeida, "Marialvismo, Fado, Touros E Saudade Como Discursos Da Masculinidade, Da Hierarquia Social E Da Identidade Nacional," *Trabalhos de Antropologia e Etnologia* 37(1997): 41.

na interacção diária (formas de falar, de gestualidade, de comportamento na comensalidade e outras.)"[24]

Assim como em Portugal, o regime franquista em Espanha diferenciou os sexos baseando-se sobretudo na ideologia da Igreja Católica, que defendia que:

> [...] la existencia de diferencias sexuales entre hombres y mujeres no tenían sino un origen divino, y estas diferencias precisamente conformaban la unidad armónica que debía ser la familia. Se considera que hombres y mujeres poseen cualidades propias al tiempo que complementarias. En el hombre predominan las facultades mentales: la inteligencia, la reflexión, la mayor capacidad de comprensión y el dominio del pensamento. La mujer, en la que dominan las llamadas facultades afectivas, representaba sin duda el arquetipo complementario del varón: el corazón, la intuición, el instinto, la preocupación por los detalles y la menor capacidad para la abstracción; en fin, la mujer representa el dominio del sentimiento y la sensibilidad.[25]

Os discursos médicos também consolidavam a subjugação da mulher, como nota Rosa Monlleó:

> Modelo decimonónico de mujer con menor peso en su cérebro, ligada a la idea de maternidad, con mayor destreza manual y para trabajos delicados, valores estéticos, religiosos y de caridad, menos creativa, intuitiva, apasionada y deseo de sumisión y apoyo frente al varón que tiene mayor dinamismo, deseo de conquista, de posesión, más apto para la abstracción numérica y temáticas científicas y técnicas. El hombre descuella en su aptitud para la religión superior, es decir, la teología, para los debates

[24] Ibid., 41.
[25] Pilar Crespo Folguera; Margarita Ortega López y Cristina Segura Graiño, *Historia De Las Mujeres En España*, ed. Elisa Garrido González (Madrid: Editorial Síntesis, 1997), 529.

> políticos y, por supuesto, está ligado a la idea de poder, lo cual le lleva a ser jefe de la familia.[26]

Aliás, a ditadura de Franco tinha interesse em criar essas imagens de feminilidade e de masculinidade por meio de propagandas e leis, visto que facilitava o controlo e manutenção do poder por parte do Estado sobre a população espanhola. [27] O regime político de Franco assentava numa conceptualização da masculinidade como sendo forte e dominadora. Da mesma maneira que a mulher se encontrava obrigada a submeter-se ao homem, esperava-se de igual forma que os indíviduos se submetessem à autoridade do regime franquista.

A segregação entre rapazes e raparigas nas escolas foi decretada no início do regime franquista. Neste período, o desporto e a educação física começaram a ser disciplinas obrigatórias para os jovens masculinos nas escolas. Estas disciplinas eram consideradas como instrumentos fulcrais para a doutrinação dos jovens relativamente à obediência à autoridade do regime franquista. O general José Moscardó, conhecido pela sua participação na batalha do Alcázar de Toledo e posteriormente presidente do *Comité Olímpico Español*, considera que a educação física possibilita aos jovens infinitas potencialidades e virtudes para mais tarde se transformarem em "homens."[28] Moscardó entende também que tanto o desporto quanto a educação física se convertem em práticas privilegiadas para conformar os corpos dos jovens na consolidação do regime:

---

[26] Rosa Monlleó, ""La Mujer En El Régimen De Franco: La Liberación De La Teología Y La Teología De La Liberación."," in *Dos Décadas De Cultura Artística En El Franquismo (1939-1956).* ed. Ignacio Henares Cuéllar (Granada: Universidad de Granada, 2001), 182.

[27] Note-se por exemplo que a revista falangista *Letras* (1939) representava os homossexuais com pestanas grandes, lábios pintados em forma de coração, sobramcelhas depiladas e com um gesto maneirista com a mão esquerda. Para mais informações consulte-se Pérez, *Una Discriminación Universal. La Homosexualidad Bajo El Franquismo Y La Transición*, 40.

[28] José Moscardó, "El Poder Educativo Del Deporte," *Revista Nacional de Educación* 1(1941): 21.

> Es por este medio (el deporte) por el que se ejercita una DISCIPLINA, una SUBORDINACIÓN, el ACATAMIENTO a la autoridad de un árbitro, el SOMETIMIENTO a unas reglas o leyes, la ACEPTACIÓN CABALLERESCA de un revés, el ejercicio de una VOLUNTAD DE VENCER, la LUCHA noble, la RESISTENCIA a la fatiga, la TENACIDAD, la COHESIÓN, el ESPÍRITU DE LUCHA, la CONFIANZA EN SÍ, en una palabra, todas esas virtudes morales que elevan al hombre y lo hacen más apto para cumplir sus fines, que no son sino LABORAR POR LA PATRIA ACERCÁNDOSE A DIOS.[29]

Moscardó menciona ainda que a educação física desempenha também um papel higiénico na sociedad franquista, uma vez que permite aos homens uma finalidade moral, e possibilita afastar os jovens de vícios e de tentações:

> "El deporte, por su calidad, por su condición, tiene un PODER EDUCATIVO, UN PODER DISCIPLINANTE, UN PODER HIGIÉNICO, MORAL Y MATERIALMENTE HABLANDO, que sería ciego o suicida negarlo o tan sólo despreciarlo. Es por este medio por el que se consigue que una sociedad que trabaja o estudia encamine sus pasos al campo de deportes, donde cultiva sus músculos, sus pulmones, su organismo en general, en lugar de encaminarse a lupanares. Es por este medio por el que una juventud se dirige los domingos a la sierra, cargada su espalda con un morral y sus hombros con un par de esquís, regresando henchida de oxígeno y de sol o después de luchar con la ventisca y con los elementos atmosféricos, sin rojeces de vino y de lujuria, groserías ni 'chiribís'".[30]

Portanto, note-se que a conceptualização da masculinidade espanhola franquista focava-se sobretudo na força e perícia físicas do homem. No entanto, com o surgimento da *Organización Juvenil Española* (1960) emergiu também a

[29] Ibid., 23.
[30] Ibid., 23.

conceptualização da masculinidade ligada ao serviço militar, o que permite reforçar a ideia de virilidade do regime franquista. A ideologia perpetuada pela OJE (Organización Juvenil Española) consistia em amar a Deus; servir a pátria; honrar com lealdade aqueles que ofereceram a vida por Espanha.[31] Com o seu carácter militar e patriótico, tornou-se um instrumento educativo fundamental na criação da masculinidade do regime franquista. Aliás, as suas práticas acabavam por educar o homem, de modo a que este pudesse exercer o seu poder patriarcal e servir a pátria espanhola.

Com efeito, note-se que tanto o regime ditatorial de Salazar como o de Franco, ao conceptualizar e impor o seu ideal de masculinidade, reduziram o papel da mulher à manutenção do lar e à procriação. No entanto, a homossexualidade também continuaria a encontrar-se numa posição marginal, isto porque, como anteriormente mencionado, os homossexuais homens eram vistos e considerados como "seres efeminados", enquanto que as lésbicas eram consideradas como "seres masculinos." Logo, a homossexualidade colocava em causa as ideologias destes regimes ditatoriais ao desafiar as conceptualizações das masculinidades destes sistemas políticos, uma vez que os homossexuais não correspondiam às conceptualizações que os regimes propagavam. Portanto, mais uma vez a homossexualidade continuaria a ser compreendida como "antinatural" visto que esta desafiava as ideologias e as concepções institucionalizadas durante o franquismo e o salazarismo. Impõe-se assim abordar as formas segundo as quais estes fatores afectaram a criação de uma identidade ou de uma liberdade sexual partilhada por membros do mesmo sexo durante estes regimes ditatoriais.

[31] Carmen Santamaría-García, Víctor Pérez-Samaniego, *Educación, Currículum Y Masculinidad En España* (Madrid: Universidad de Alcalá, 2011), 39.

Desejos (Homos)Sexuais no *Bas-fonds*

Como foi mencionado anteriormente, existiram vários mecanismos que desempenharam um papel estigmatizante relativamente à sexualidade, visto que os estudos da sexualidade começaram a fazer parte da preocupação no tocante ao controlo das questões sociais que eram consideradas perturbadoras da sociedade dos estados ibéricos, nomeadamente o divórcio, a prostituição, a contracepção e os "desvios sexuais." No entanto, apesar de existirem mecanismos de controlo relativamente a práticas sexuais entre pessoas do mesmo sexo, houve quem continuasse a praticar estes atos considerados desviantes durante estes regimes ditatoriais. Contudo, é importante salientar a distinção entre os dois estados. Em Espanha, um estado pós-guerra, as leis contra a homossexualidade faziam parte sistemática prática do terror de estado, a fim de manter a ordem e a hegemonia política; em Portugal, o terror era empregue de uma forma mais seletiva (e visava mais exclusivamente os ativistas dos partidos de esquerda radicais.) Adicionalmente, é importante neste contexto explorar o conceito de uma subcultura queer, de maneira a compreender os motivos pelos quais, apesar de existirem mecanismos vigilantes contra a homossexualidade, surgiram algumas subculturas queer em Portugal e em Espanha. O uso deste termo, ao incluir dentro de uma determinada subcultura um grupo de indivíduos que partilham comportamentos e linguagens não deixa de ser problemático. No entanto, deve-se salientar que neste estudo o conceito é primeiramente utilizado para se referir a grupos heterogéneos de indivíduos que são sujeitos a um tipo semelhante de marginalização e perseguição.

Recorra-se à relação fundamental entre o espaço, a sexualidade e o poder salientada por Michel Foucault. Mais do que uma representação de poder, o espaço

acaba por materializar o poder; é através da dimensão das relações sociais pelas quais o poder e o conhecimento se tornam visíveis no mundo.[32] De fato, as relações espaciais segregam-se e compartimentam as interações humanas; controlam a presença e a ausência, assim como as inclusões e as exclusões; as relações espaciais contribuem para a materialização das estruturas de poder opressivas e disciplinares.[33]

Durante o Estado Novo, apesar de indíviduos partilharem a sexualidade e ternura com pessoas do mesmo sexo, é importante mencionar que estas pessoas não viviam esta sexualidade e estas relações como uma identidade e muito menos como uma cultura de grupo. Octávio Gameiro refere que então "[h]avia um comportamento e um desejo e não uma identidade."[34] António Cascais complementa esta informação ao afirmar que: "[n]o Estado Novo pode-se ser homossexual, não se pode é dizer. Não se pode dizer a palavra. Aquilo de que não se gosta não se fala e não existe. A regra é esta. A homossexualidade é o segredo que toda a gente sabe, como toda a gente sabe ninguém diz, não é preciso."[35]Apesar da homossexualidade existir e sempre ter existido em Portugal, durante a ditadura de Salazar a homossexualidade não podia ser mencionada, uma vez que, como já referido, desafiava a moralidade vigente do Estado Novo. Contudo, havia tratamentos diferentes no que toca à homossexualidade consoante as classes sociais. Ou seja, existia um tratamento mais benévolo para aqueles que faziam parte da elite de Portugal, enquanto que aqueles que faziam parte das classes menos privilegiadas sofriam a discriminação e perseguição institucional anteriormente enunciadas. Tal facto marca claramente a distinção na aplicação das leis contra a homossexualidade e sugere que a homofobia do Estado Novo era uma parte intrínseca da ideologia anti-liberal e anti-moderna, já que se esperava que as classes

[32] Michael Brown, *Closet Space: Geographies of Metaphor from the Body to the Globe* (London: Routledge, 2000), 3.
[33] Ibid., 3.
[34] Gameiro, "Do Acto À Identidade: Orientação Sexual E Estruturação Social".
[35] Cascais citado em Almeida, *Homossexuais No Estado Novo*, 28.

"mais baixas" soubessem ocupar o seu lugar na sociedade. Cascais, a este respeito, faz notar que:

> Há um tratamento diferente de acordo com a classe social, uma diferenciação de tratamento que vem de antes e que se intensifica com o Estado Novo. [...] Normalmente, são os homossexuais das classes mais baixas, que são arrebanhados na rua, são humilhados nas esquadras e espancados em público, passeados nas ruas, postos a lavar o chão. Já para as famílias das elites há um sentimento de permissividade, de serem vistos como alguém que não tem de partilhar a moral comum, a moral burguesa.[36]

António Serzedelo reforça a diferença de tratamento: "Havia liberdade, para quem tinha estatuto social e dinheiro. Nós tínhamos dinheiro para pagar muita coisa, para pagar e fazer muita coisa, pagar o estar, pagar o silêncio da sociedade e pagar o silêncio da polícia."[37]

No entanto, começa-se a criar em Portugal a ideia de se normalizar a sexualidade de maneira a que esta adquirisse uma funcionalidade na economia portuguesa, e, para que isto acontecesse, a sexualidade tinha que ter como finalidade a reprodução. Logo, a homossexualidade não se incluía nos parâmetros dos modelos socioeconómicos da projetada sociedade portuguesa.

A nova ideologia que se impôs na sociedade portuguesa acaba por causar a marginalização daqueles que não cumprem os princípios do patriarquismo salazarista. Octávio Gameiro aponta as razões para a falta de identidade: "A identidade depende dos recursos das pessoas, que podem ser sociais e discursivos. É difícil ter identidade,

[36] Ibid., 29.
[37] Esta citação é retirada de uma conversa entre a autora São José Almeida e António Serzedelo, disponível no artigo de São José Almeida, "O Estado Novo Dizia Que Não Havia Homossexuais, Mas Perseguia-Os," *Público* (17/07/ 2009).

quando esta depende da ligação das sociedades do antigo regime e quando se depende da família, dos vizinhos. A identidade surge quando há condições histórico-sociais e quando existe autonomia e *background* social."[38] Por conseguinte, a falta de apoio e também a falta de uma identidade coletiva fizeram com que muitos indíviduos acabassem por se conformar com as regras da sociedade: casar, ter filhos, etc, o que acabaria por lhes fornecer uma certa segurança. Cascais frisa que, neste caso,"o homossexual que está casado e tem filhos não tem problemas, porque se reproduz, segue o modelo da procriação. E depois vão com homens, mas não se consideram homossexuais."[39] Esta negação relativamente à sexualidade deve-se a preconceitos definidos pela tradição do discurso religioso e sociopolítico, mas sobretudo ao fato de estas pessoas viverem num sistema político ditatorial, em que a homossexualidade era configurada como uma doença, perversão e anomalia.

Durante os primeiros anos da ditadura franquista deduzia-se que a homossexualidade não existia, uma vez que o país ostentava uma irrepreensível moralidade católica.[40] A homossexualidade era considerada um "vício anti-natural" e pensava-se que esta tinha sido erradicada após a vitória sobre a Segunda República Espanhola, apenas persistindo em sociedades "doentes" que fossem governadas pelo comunismo.[41] Por este motivo é que não encontramos nenhuma lei que condene a homossexualidade até 1954, como referido anteriormente. Até esta data, o único mecanismo de repressão de que eram vítimas os homossexuais era por parte da sociedade, que maltratava qualquer pessoa que fosse suspeita de ser "invertido" – estas situações ocorriam mais nas zonas rurais, visto que era mais difícil de se passar

[38] Esta citação foi retirada de uma entrevista de São José Almeida a Octávio Gameiro, disponível no livro Almeida, *Homossexuais No Estado Novo*, 31-32.
[39] Ibid., 32.
[40] Pérez-Sánchez, "El Franquismo ¿Un Regimen Homosexual?," 39.
[41] Víctor Manuel Bedoya, ""Mecanismos Represivos Contra Los Homosexuales En La Barcelona Franquista.", *Memoria e identidades* 151(2004): 1504.

despercebido.[42] Devido a estes motivos, muitos homossexuais começaram por emigrar para as grandes cidades usando a desculpa de melhorar a situação económica, com a esperança de viverem a sua sexualidade de forma mais livre.[43]

Note-se que as práticas contra os homossexuais iniciavam-se no momento em que estes eram levados para as esquadras. Como refere Víctor Manuel Bedoya, a polícia utilizava dois metódos para o aprisionamento dos homossexuais. Por um lado, os polícias prendiam-nos quando eles se encontravam sozinhos. Por outro lado, esta opressão acontecia quando os polícias faziam rondas nos lugares que eram frequentados pelos homossexuais, nomeadamente nos urinóis públicos, nos parques e nos cinemas. Estes espaços eram apenas reconhecidos por aqueles que faziam parte deste grupo, tornando-os como um lugar de escape à repressão em que se vivia nesta altura, e onde o medo e o desejo se misturavam inevitavelmente. Quando estas detenções eram feitas, o passo seguinte consistia em levar os presos para os quartéis da polícia. Aqui os detidos eram submetidos a interrogatórios e a humilhações.[44]

Além da Polícia e da *Guardia Civil*, a sociedade desta altura exerceu também um papel fundamental como mecanismo repressor franquista contra os homossexuais – resultado de um discurso patriarcal. Existem inúmeros registos de cartas e declarações de cidadãos anónimos que denunciavam a homossexualidade e ofereciam detalhes sobre as localizações onde os homossexuais se encontravam.[45] Estas cartas eram dirigidas normalmente aos chefes da polícia, ao governador civil e até mesmo a Franco. O objetivo destas cartas era alertar as autoridades para a existência destas

[42] Ibid., 1503.
[43] Ibid., 1507.
[44] Pode-se verificar por exemplo o testemunho de F. Oliver em Fernando Olmeda, *El Látigo Y La Pluma* (Madrid: Oberon, 2004), 128.
[45] Para mais exemplos sobre estas cartas consulte-se Víctor Bedoya, "“Mecanismos Represivos Contra Los Homosexuales En La Barcelona Franquista.”," 1503.

"aberrações" e tentar assim que estes atuassem de forma eficaz, uma vez que estes atos manchavam a moralidade e os bons costumes da sociedade espanhola.[46]

Uma vez dentro dos quartéis da polícia, os homossexuais presos poderiam ter diferentes tipos de punições. Por um lado, eles teriam que pagar multas e ficar com cadastros. Por outro lado, seriam acusados de um crime sob o Código Penal. A partir de 1954, os homossexuais poderiam vir a serem condenados a cumprir medidas de segurança que se encontravam especificadas já referidas nas *Ley de Vagos y Maleantes* e da *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social* e, até ao momento do julgamento, os acusados aguardavam dentro das prisões. Tal sucedeu numa condenação de dois homossexuais por se beijarem na rua. Ambos foram condenados pelo tribunal a pagar cinco mil pesetas, e, caso não pagassem esta multa, ficariam presos durante dezasseis dias. Para além disto, ficariam impossibilitados de trabalhar em qualquer posição pública.[47] Não podemos deixar de referir que, depois de cumprirem uma pena, os homossexuais acabariam, por vezes, por serem submetidos a uma rejeição social, o que os obrigava a mudar de cidade. Dentro deste clima repressor havia impostores que consideravam os homossexuais como presas fáceis, visto que se faziam passar por polícias e quando iam a caminho das esquadras propunham solucionar o problema com a condição de estes pagarem uma quantia de dinheiro. Muitos homossexuais acabariam por pagar e não denunciavam estas situações com medo de represálias e de serem expostos publicamente.[48] Note-se que muitas destas represálias contra a homossexualidade serviam de uma certa maneira para controlar a moralidade vigente e, consequentemente, levavam a atos homofóbicos. Portanto, assim como sucedia em Portugal, os homossexuais em Espanha também não disfrutavam de uma identidade coletiva queer, uma vez que a

[46] Citado em ibid., 1504.
[47] Citado em ibid., 1510.
[48] Ibid., 1511.

homossexualidade era entendida como uma doença e existiam medidas de coerção contra os atos sexuais desempenhados entre pessoas do mesmo sexo. Será, no entanto, que, apesar de não existir uma identidade coletiva queer em Portugal e em Espanha, não haveria espaços que possibilitassem o encontro entre pessoas que nutriam o mesmo desejo sexual? E como é que estes indíviduos se conseguiam identificar sem correrem o risco de serem apanhados pelas autoridades?

Subculturas Queer: (Des)codificações de Espaços Públicos e Linguísticos

Durante os regimes de Franco e de Salazar existiam de facto medidas contra as práticas sexuais desempenhadas entre pessoas do mesmo sexo. No entanto, apesar de existirem medidas de coerção contra os homossexuais e opressões por parte dos regimes de poder da Península Ibérica, houve de facto espaços públicos, que possibilitaram encontros entre pessoas do mesmo sexo que partilhavam desejos homoéroticos e lesboeróticos. Estes espaços públicos permitiram de uma certa maneira a construção de subculturas queer em Portugal e em Espanha durante os regimes de Salazar e de Franco. No caso de Portugal, já existia nos finais do século XIX e inícios do século XX uma subcultura homossexual. No entanto, é aqui importante de se salientar que existiam vários tipos de subcultura relativamente à homossexualidade, como refere Octávio Gameiro:

> Na homossexualidade masculina, durante o Estado Novo há dois mundos distintos, o mundo da alta burguesia, o mundo da alta sociedade, dos marqueses, das festas das casas particulares, dos bares e dos clubes, e o mundo da rua, do engate nos urinóis, nos jardins e nos cais e estações, a homossexualidade dos *bas-fonds* [...] intelectuais e

> artistas, que se cruzam com alguns meios da alta sociedade, mas também com os *bas-fonds*.[49]

Portanto, a subcultura homossexual continuou a existir durante o regime Salazarista, contudo havia uma separação entre a elite e os mais desfavorecidos relativamente à subcultura homossexual. No entanto, existiam lugares onde esta subcultura homossexual poderia ser vivida de uma forma camuflada. Destaca-se aqui por exemplo a Cervejaria Reimar, que se encontrava situada em Lisboa e que António Serzedelo afirma que "era o lugar das doroteias e das gaivotas [alcunhas dadas aos militares homossexuais do Exército e da Marinha, devido à cor da farda] [...] Juntavam-se lá figuras como o Cesariny e o Ary. Era onde se misturava a elite e o povo homossexual [...] Havia liberdade de se sentarem ao colo e fazerem carícias."[50] Adicionalmente, existiam cafés em Lisboa que eram frequentados por estes indíviduos. Por exemplo, o café Monumental era frequentado por homossexuais menos visíveis – ou seja aqueles que queriam permanecer mais discretos – e por outro lado havia o café Monte Carlo para os que pudessem dar ao luxo de viver a sua sexualidade de forma mais livre. [51] Aliás, o Monte Carlo é destacado, visto que era frequentado pelo "poeta Raul de Carvalho que lhe dedicou um poema" e que "este café à tarde era uma coisa, à noite era outra."[52] E ainda relativamente a este estabelecimento, o ator Francisco Brás menciona que "no Monte Carlo, o Paulo Renato tinha uma mesa no primeiro andar com um séquito. Fazia gala em ter uma mesa com rapazes bonitos à volta. E não era incomodado por isso."[53] Existiam outros locais que eram frequentados pelos homossexuais, tais como a pastelaria Brasileira,

[49] Octávio Gameiro citado em Almeida, *Homossexuais No Estado Novo*, 170.
[50] António Serzedelo citado em ibid., 173.
[51] Ibid., 175.
[52] Ibid., 175.
[53] Francisco Brás citado em ibid., 175.

como menciona Óscar Alves[54] – note-se que o café Brasileira era "*gay-friendly"* desde os inícios da década de vinte, como é possível acertar-se nas discussões relativamente à homossexualidade de Fernando Pessoa.

Devido à estigmatização da homossexualidade durante o Estado Novo os homossexuais masculinos começaram também por criar "espaços de engate." Por exemplo, na cidade do Porto, Óscar Alves refere que os lugares mais frequentados pelos homossexuais eram o Jardim da Cordoaria e o Castelo do Queijo.[55] Já na cidade de Coimbra, um dos lugares propícios para a prática de atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo era o Jardim da Sereia, como afirma António Serzedelo. Relativamente a Lisboa, Serzedelo afirma que existiam vários jardins e lugares públicos que possibilitavam práticas sexuais entre pessoas do mesmo sexo:

> Os grandes centros de encontro eram os urinóis, as estações de caminho-de-ferro, os jardins, os cais de desembarque da outra margem, o Cais do Sodré, onde chegavam os marinheiros do Alfeite [...] Os senhores estavam lá com bons carros. O vocabulário era dissimulado. Dizíamos as gaivotas para os marinheiros, que vestiam de branco, e as doroteias para os soldados, que vestiam esverdeado. [56]

Ainda relativamente às praticas sexuais desempenhadas por estes indíviduos, nomeadamente o cruising nas casas-de-banhos, existiam vários lugares onde se poderia desempenhar estas práticas.[57]

[54] Óscar Alves citado em ibid., 175.
[55] Ibid., 180.
[56] António Serzedelo citado em ibid., 180.
[57] O académico Mark Turner define cruising como "one way of conceptualising the man on the streets that exploits the ambivalences and uncertainties inherent in the city." Turner refere ainda que o aspecto fundamental para a descrição de cruising é o lugar de "the ambiguous meanings of a backward glance" entre homens durante o ato de cruising. Mark Turner, *Backward Glances: Cruising the Queer Streets of New York and London* (London: Reaktion Books, 2003), 7-46.

Em relação à prostituição masculina, estas práticas foram estabelecidas mais nos finais dos anos sessenta e inícios dos anos setenta. O psiquiatra Afonso de Alburquerque afirma que "havia um bordel de rapazes no Bairro Alto."[58] Fernando Dacosta menciona que os prostitutos eram recrutados entre os jovens que vinham do campo, e que não tinham qualquer tipo de modos de vida na capital. Além disso, eram também os moços de recado, os desempregados, aqueles que tinham como objetivo aceder à polícia.[59] Contudo, já nos finais dos anos sessenta e setenta começaram a surgir os primeiros bares e discotecas *gay friendly* em Portugal.

Deste modo, note-se que apesar de existirem mecanismos de controlo e até mesmo legislações contra a prática de atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo, estes indíviduos conseguiram subverter estas condições, e criaram de uma certa maneira, uma subcultura queer em Portugal. Mas isto, não aconteceu somente em Portugal, note-se que em Espanha, apesar das pressões do regime ditatorial de Franco, os espanhóis também continuaram a praticar estes atos sexuais, o que originou uma subcultura homossexual em Espanha durante a ditadura.

Em Espanha existia igualmente uma subcultura homossexual nos finais do século XIX e ínicios do século XX, principalmente nas cidades de Madrid e de Barcelona. Note-se que, por exemplo, nos finais do século XIX havia danças e "bailes homossexuais" que eram performatizados de uma forma bastante livre. Por exemplo, como é referido por Catherine Davies, em 1879 no salão de baile *El Ramillete* na rua Alameda em Madrid podia-se contar "más de cien sodomitas con elegantes trajes y ricas joyas."[60]Contudo, estas subculturas nesta época encontravam-se normalmente

[58] Afonso de Alburquerque citado em Almeida, *Homossexuais No Estado Novo*, 182.
[59] Fernando Dacosta citado em ibid., 182.
[60] Bernaldo de Quirós citado em Catherine Davies, "Homosexual Subcultures in Spain: The Intersection of Medicine, Politics and Identity," in *'Los Invisibles' a History of Male Homosexuality in Spain 1850-1940*, ed. Richard Cleminson and Francisco Vásquez García (Cardiff: University of Wales Press, 2007).

mais limitadas a clubes e às casas privadas devido à lei de escândalo público.[61] Adicionalmente, na cidade de Madrid da mesma altura havia um movimento sáfico que organizava encontros e tertúlias, no qual se destaca a poetisa Lucía Sánchez Saornil – uma das únicas autoras da época que publicou poemas de conteúdo homoerótico.[62] Já em Barcelona também existiu uma subcultura lesboerótica que era constituída por artistas, cupletistas e fotógrafas que se autodenominavam como *libreras* e *tebeos*.[63]

Ainda dentro do contexto dos anos vinte e trinta do século XX, Barcelona era uma metrópole industrial e portuária que era conhecida pela intensa animação das suas ruas, pela variedade dos seus bordéis, cabarets, bares e teatros com atuações de flamenco e travestis.[64] Apesar das ruas serem controladas pelo poder institucionalizado, surgiram espaços de subculturas queer onde os "peligrosos" se podiam encontrar: o Bairro Chino (hoje o Raval), las Ramblas e o Paralelo, lugares como *El Copacabana*, a *Bodega Apolo*, *El Molino*, *Patio Andaluz*, a *Bodega Bohemia*. Estes espaços funcionavam como um mecanismo político heterotópico, onde se podiam visualizar as performances de género e da sexualidade que tinham sido extinguidas do espaço público, tanto como pela burguesia como pelo *nacionalcatolicismo*.[65] Desta forma, Barcelona continha dentro da sua geografia uma ilha sexo-política cujas práticas e leis não coincidiam totalmente com a esfera pública normalizada. É aqui importante também destacar que existiam vários estabelecimentos comerciais frequentados por homossexuais. Em Madrid, como refere Davies, havia os cafés *Café del Levante* e *Café del Vapor*, que eram frequentados pela "aristocracia

[61] Carmen Victoria Seva, "Investigación De Procesos Del Cambio Social: Evolución Reciente En La Concepción Del Fenómeno De La Homosexualidad En La Comunidad Valenciana," *Sociología. Procesos del Cambio Social* 3(2011): 10.
[62] Ibid., 10-11.
[63] Raquel Osborne, "Memoria Y Sexualidad De Las Mujeres Bajo El Franquismo," (Spain 2010).
[64] Sebastia Guasch, *Barcelona De Nit* (Barcelona: Parsifal, 2007), 52.
[65] Davies, "Homosexual Subcultures in Spain: The Intersection of Medicine, Politics and Identity," 251.

homossexual."[66] Já na cidade de Barcelona existiam cafés que eram propícios para a prostituição masculina, sobretudo no Bairro Chino.[67] Adicionalmente, o autor Suárez Casañ afirma que existiam vários lugares que eram frequentados pelos homossexuais com o intuito de terem sexo, "paseos oscuros y solitarios durante la noche, en los cuales, a merced de las sombras, se cometen las mayores torpezas." Suárez Casañ ainda menciona que os residentes da cidade de Barcelona deveriam "protestar enérgicamente y pedir que se atajasen ciertos abusos que todos conocen."[68] O autor Max Bembo complementa esta ideia ao afirmar que Barcelona tinha muitos "sodomitas" durante as décadas dez e vinte do século XX e que os lugares de encontro predilectos para estes indíviduos eram cinemas, teatros, banhos públicos, igrejas, urinóis e comboios. Bembo menciona ainda que um dos lugares mais frequentado pelos homossexuais para as práticas de cruising era em Montjuïc e afirma que este espaço público "[y]a no es el Parque el sitio de los enamorados: lo es de los homosexuales." [69]

Já nos finais dos anos sessenta e inícios das décadas de setenta começaram a surgir em Espanha mais cafés e bares que proporcionavam um lugar de escape às ruas. Por exemplo, no caso de Barcelona havia o *Copacabana* – hoje transformado no museu de Cera das Ramblas – o *Whisky Twist, Barcelona de Noche* e o *Ciros*.[70] No entanto, nas décadas de quarenta e cinquenta, existiam outros lugares de encontro para os homossexuais em Espanha, nomeadamente o *Paladín* em San Sebastián, o

[66] Lily Litvak citado ibid., 249.
[67] Ibid., 250.
[68] Suárez Casañ citado em ibid., 252.
[69] Max Bembo citado em ibid., 253.
[70] Beatriz Preciado, "La Ocaña Que Merecemos. Campceptualismo, Subalternidad Y Politicas Performativas," in *Ocaña*, ed. Ediciones Poligrafia (2012), 128-30.

Bataclán em Bilbao, *Venta de Marcelino* em Sevilha, *La Belle Époque* em Valência, entre muitos outros.[71]

Desta maneira, note-se que, assim como em Portugal, os homossexuais espanhóis criaram formas de escapar à opressão vigente em Espanha. Apesar de não existir qualquer tipo de identidade coletiva em Espanha relativamente à homossexualidade, houve de fato espaços tantos públicos como privados que proporcionaram a existência de "subculturas homossexuais" neste país. Contudo, é importante aqui de se salientar que estas práticas sexuais eram sempre acompanhadas de um diálogo encriptado. Por questões pragmáticas, existia uma linguagem entre estas pessoas que possibilitava "descodificar" as intenções das pessoas.[72]

No caso espanhol eram empregues termos que possibilitavam a descodificação da "linguagem sexual" entre pessoas do mesmo sexo. Por exemplo, na cultura espanhola, o termo "entender" pode ter um duplo sentido. Aliás, este termo permitia também a descodificação da subcultura homossexual representada em produções culturais. Quer isto dizer que, por um lado, temos os leitores que são sábios e que estão atentos à leitura, e que não se limitam à superficialidade. Por outro lado, temos os leitores mais privilegiados, um leitor "entendido" que está familiarizado com o código e o contexto, que é queer e que compreende o significado da codificação queer nas palavras utilizadas na leitura.[73] O verbo "entender" (compreender) tem sido usado no mundo gay espanhol do sexo masculino como um código-seguro para descobrir a orientação de um potencial parceiro sexual, especialmente através da pergunta "*¿Entiendes?*". Deste modo, note-se que na subcultura homossexual espanhola o

[71] Joana Masó, *Escrituras De La Sexualidad* (Barcelona: Icaria editorial, S.A., 2008), 111.
[72] Note-se que relativamente sobre a codificação linguística usada por homossexuais na subcultura ainda se encontra pouco estudada dentro do caso português, o que dificulta uma análise aprofundada sobre este assunto. Pode no entanto consultar-se São José Almeida, "O Estado Novo Dizia Que Não Havia Homossexuais, Mas Perseguia-Os," 181.
[73] Gemma Pérez-Sánchez, *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture: From Franco to La Movida* (Albany: State University of New York Press, 2007), 36.

termo "entender" era utilizado como uma palavra-chave que permitia desvelar a identidade sexual de outras pessoas.

Hoje, lésbicas e gays espanhóis também usam o termo "entender" para se identificarem como queers, enquanto que existem heterossexuais que também estão familiarizados com este termo e usam-no para se referirem a pessoas que não são heterossexuais.[74]

Desta maneira, apesar de não existir no contexto de Portugal e de Espanha uma identidade coletiva partilhada relativamente à homossexualidade havia de fato espaços públicos que possibilitavam o encontro entre pessoas que tinham desejo sexual entre pessoas do mesmo sexo. No entanto, urge salientar que estas práticas eram levadas a cabo de forma velada e existia também um código linguístico que possibilitava desvendar a identidade sexual das pessoas, dissimulada devido à existência de mecanismos repressivos que condenavam as práticas sexuais entre pessoas do mesmo sexo. Logo, a homossexualidade continuaria a ser vivida de forma clandestina, o que tornava impossível a construção de uma identidade coletiva entre estas pessoas. Os homossexuais que não seguissem estas codificações corriam o risco de serem presos e torturados. Mas será que existia uma relação geral e consistente entre as classes sociais e conexões, e efetivamente havia liberdade das restrições da lei, ou é esta relação perceptível apenas no comportamento sexual?

O Medo e a Opressão: Censura *versus* Liberdade

Entre as décadas de quarenta e setenta do século XX, tanto em Portugal quanto em Espanha adoptou-se um modelo político no qual cabia aos estados construir os homens. Estes países encontravam-se de uma certa maneira influenciados pela

[74] Ibid., 37.

passividade, numen com as ideologias destes partidos políticos. Isto devia-se sobretudo ao medo em que se vivia nesta altura, dado que os indíviduos que se demonstrassem contra estas ideologias corriam o risco de serem perseguidos. No caso particular português, Salazar conseguiu fazer da censura um instrumento de tortura impiedosa e eficaz, visto que, para além de silenciar os opositores, deturpava as palavras, conseguia manipular os sectores que se lhe opunham e limitava todas as informações que chegavam à população – de realçar que, durante o regime de Salazar e até mesmo no regime de Franco, a censura visava suprimir expressões de identidades queer e desejos homoéroticos. Salazar tinha plena consciência do processo arbitrário desse instrumento político, contudo considerava que os benefícios que advinham da sua utilização eram suficientes para justificar a sua manutenção:

> Eu compreendo que a censura os irrite [...] porque não há nada que o homem considere mais sagrado do que o pensamento e do que a expressão do seu pensamento. Vou mais longe: chego a concordar que a censura é uma instituição defeituosa, injusta, por vezes sujeita ao livre arbítrio dos censores, às variantes do seu temperamento, às consequências do seu mau humor.[75]

Desta forma, os escritores necessitaram criar formas de manifestar o seu desprezo pelos valores que eram instituídos, procurando iludir a máquina censória e viabilizar a publicação dos textos.[76] Em vários casos, a publicação das obras seria impedida: tal foi o caso de *Casa de sem Pão* (1947) de Maria Archer, *Antologia da Poesia Erótica e Satírica* (1962) de Natália Correia, *Jogo da Cabra Cega* (1934) e

[75] António Ferro, *Salazar: O Homem E a Obra* (s/l: Empresa Nacional de Publicidade, 1993), 46-47.
[76] Cândido Azevedo, *Mutiladas E Proibidas: Para a História Da Censura Literária Em Portugal Nos Tempos Do Estado Novo* (Lisboa: Editorial Caminho, 1997), 30.

Uma Gota de Sangue (1945) de José Régio, entre muitas outras obras. Segundo Cândido Azevedo, a censura consistia:

> em silenciar, ocultar, esbater na crueza da sua objectividade e verdade, ou do seu inconformismo e liberdade, todas as notícias, acontecimentos, ideias, críticas e manifestações de liberdade de expressão e criação artística, sob qualquer forma, e independentemente da sua origem (nacional ou internacional), sempre que fossem susceptíveis de pôr em causa a legitimidade do regime e a credibilidade dos seus dirigentes, ou de abalar os seus fundamentos políticos, valores religiosos e morais, ou simplesmente fossem consideradas capazes de 'desorientar' a opinião pública, ou inconvenientes para a ditadura.[77]

O romance *Jogo da Cabra Cega* de Régio foi censurado logo após a sua publicação porque continha "largas descrições de um realismo assaz escabroso."[78]As personagens da obra são apresentadas de forma inconstante, mas é possível se verificar que o tema desta narrativa é homoérotica, através da queerização da obra. A trama foca-se na personagem de Pedro e outros rapazes que costumam reunir-se num café, onde discutem arte e literatura, nomeadamente a de Oscar Wilde e Mário Sá-Carneiro, o que remete o leitor para a literatura homoerótica. Com a chegada de uma nova personagem, Jaime Franco, a estabilidade deste grupo de jovens começa a ser ameaçada, porque altera o relacionamento destas personagens. A personagem de Pedro sente-se por vezes intelectualmente e afetivamente atraída por Jaime, mas em outras ocasiões Pedro sente um desprezo por Jaime, visto que este despertou sentimentos (homoeróticos) e atitudes que até então desconhecia. O académico

[77] Cândido Azevedo, *A Censura: De Salazar a Marcelo Caetano* (Lisboa: Editorial Caminho, 1999), 65.
[78]Ibid., 637.

Emerson Inácio realça que *O Jogo da Cabra Cega* se destaca por um dualismo antagonico (amor/ódio) entre as personagens que é:

> [...] expresso no relacionamento estabelecido por ambos, problematiza a natureza da sua relação e parece indicar, de forma subliminar, uma possível relação homoerótica mantida entre os dois, que por muitas vezes o narrador sugere apenas no decorrer do romance. Desta forma, o desejo homoerótico desta obra nunca é enunciado e nem é declarado textualmente, mas é visível através da política de dominação entre os géneros, e em consequência aos jogos de ativo/passivo; dominador/dominante.[79]

Ainda dentro das representações homoeróticas nas produções culturais em Portugal durante esta altura, note-se que, por exemplo, no teatro de revista o tema da homossexualidade era recorrente e não era censurado pela ditadura de Salazar, como menciona Tito Lívio:

> A revista, durante o Estado Novo, sempre teve quadros sobre homossexuais. Mas era sempre o estereótipo, sempre o gay efeminado, era sempre a gozar o paneleiro. Também sempre fizeram travesti. No teatro de revista, a censura deixava passar – e até agradecia – que se falasse de homossexualidade, caricaturado, humilhado.[80]

Portanto, estas representações da homossexualidade nestas produções culturais tinham o intuito de ridiculizar os homossexuais, através da representação destes enquanto "seres efeminados." Estas representações mais uma vez salientavam que os homossexuais se encontravam fora da esfera da masculinidade, uma vez que o "homem masculino", como anteriormente mencionado, deveria ser viril e forte. Aliás,

[79] Emerson da Cruz Inácio, "Leituras E Leitores Ou Sobre Como José Régio E Mário Sá-Carneiro Vanguardizam Relações," *Entreletras* 3, no. 1 (2012): 56.
[80] Tito Lívio citado em Almeida, *Homossexuais No Estado Novo*, 180.

estas reproduções dos homossexuais como "seres efeminados" salientam a opressão que estes indíviduos sofriam nesta época, porque acabavam por ser humilhados e estigmatizados não só perante a sociedade mas também interiormente – como se se tratassem de pessoas doentes. Adicionalmente, estas representações relativamente à homossexualidade colocavam a "masculinidade destes indíviduos" dentro da esfera da "feminilidade", reforçando a "inutilidade" destes indíviduos nesta sociedade. Desta forma, existia uma (in)consistência – havia uma consistência, quando se tratava com os objetivos da ideologia de Salazar – relativamente à homossexualidade no estado de Salazar, isto porque quando se tratava de representações de temas homoeróticos que favoreciam a imagem destes indíviduos, tais acabavam por ser censuradas; mas quando serviam para os estigmatizar e humilhar, estas produções culturais eram circuladas livremente. Aliás, estas representações tinham uma dimensão pedagógica, pois Salazar – pai da nação – tinha a função de disciplinar o seu povo, demonstrando a heteronormatividade como sendo correcta e natural, enquanto que a homossexualidade é "imoral", "não-natural" e "feminina."

Note-se que a censura se exercia sobre obras que expressavam opiniões contra a ideologia do regime. Aquilino Ribeiro, que se assumiu como adversário do Estado Novo, viu os seus livros serem proibidos por questões políticas. A obra de Miguel Torga é um outro exemplo, considerada perigosa pelo regime Salazarista porque os livros circulavam mais entre classes menos privilegiadas.[81] Cândido de Azevedo menciona nos seus livros intitulados *Mutilados e Proibidos: Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo* (1997) e *A Censura: de Salazar a Marcelo Caetano* (1999) que os critérios da censura eram de fato muito ambíguos.

[81] Paula Fernanda da Silva Morais, "Portugal Sob a Égide Da Ditadura: O Rosto Metamorfoseado Das Palavras" (Universidade do Minho, 2005), 43.

Desta maneira, note-se que o Estado tentava construir a sua própria realidade social, salientando particularmente a grandeza de Portugal. Aqueles que tentavam demonstrar e representar a realidade das situações acabariam por ser censurados, uma vez que os seus princípios não se enquadravam dentro dos parâmetros da ideologia de Salazar. No entanto, como já foi mencionado, a maioria da censura das obras devia-se sobretudo à atuação política dos autores. Por exemplo, Natália Correia, que se assumiu contra o regime ditatorial de Salazar e apoiou a candidatura do general Humberto Delgado à Presidência, também foi vítima da censura.

Uma das obras de Correia que foi censurada pelo regime Salazarista foi *A Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* (1966). Esta obra foi apreendida e julgada em Tribunal Plenário uma vez que esta tinha sido considerada "ofensiva do pudor geral, de decência, e de moralidade pública e dos bons costumes."[82] Contudo, apesar desta obra ter sido censurada não deixa de ser reconhecida pelo seu mérito literário.[83] Nesta obra encontram-se poemas de Bocage, Gomes Leal, Guerra Junqueiro, Fernando Pessoa, António Botto, Pedro Homem de Mello e Eugénio de Andrade. Após o processo terminar, Correia foi condenada a uma pena de noventa dias de prisão, que acabou por ser suspensa. Natália Correia foi vítima de dupla estigmatização: por um lado, era uma mulher que escrevia temas sobre a sexualidade e erotismo numa sociedade machista; e, por outro lado, ao escrever sobre o (homo)erotismo e a (homos)sexualidade, subvertia claramente o regime vigente da altura.

Durante a ditadura portuguesa os escritores como Natália Correia tentaram desmitificar tanto os valores que o Estado Novo defendia, nomeadamente a pátria, a religião e a família quanto a imagem de Portugal que era difundida no estrangeiro.

[82] Helena Anacleto-Matias, "Sobrevoando a Ilha Mátria De Natália Correia – Uma Panorâmica," (Porto: Instituto Politécnico do Porto - Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto, 2013), 1.
[83] Ibid., 1.

Contudo, apesar de estes autores valorizarem determinados aspetos do passado histórico de Portugal, não deixam de ser críticos do presente e recusam-se a celebrar um país que se encontra estagnado no passado. Foi precisamente através destes artistas que a literatura conseguiu assumir um compromisso com a realidade portuguesa de então. Um desses casos foi a peça teatral *O Encoberto* (1969), de Natália Correia, censurada quando Marcelo Caetano já se encontrava no poder (1968-1974). Caetano justificou a sua acção da seguinte maneira:

> È uma peça sobre o "mito" do regresso de D. Sebastião, o "Encoberto". Trata-se do desenvolvimento em estilo de paródia de assunto histórico, com não poucas pinceladas pornográficas à maneira de Natália Correia, com alusões ao povo português ou a figuras históricas com expressões de chacota e uma clara intenção de ridicularizar [...] Conclusão: Julgo de ser proibir, por inconveniência política e ser pornográfica.[84]

Nesta peça teatral é visível um tom irónico, por parte da autora, uma vez que coloca em causa as capacidades de um povo que "não tem a possibilidade de ultrapassar a sua situação de decadência, nem de sacudir o fatalismo que o tolhe há tantos séculos."[85] E isto é notável nos seguintes versos da peça teatral, onde Correia se reapropria do mito do rei D. Sebastião:

> "Era uma vez um Rei dos deserdados/ Contra as tropas governamentais marchou/ D. Sebastião com seus famélicos guerreiros/ [...] / Ovelhas seremos de D. Sebastião/ Quando deixará a vida que estiola/ De inventar o inexistente."[86]

[84] Azevedo, *Mutiladas E Proibidas: Para a História Da Censura Literária Em Portugal Nos Tempos Do Estado Novo*, 59.
[85] Maria do Céu Ricardo, *Teatro Maria Matos (1969-2001): 32 Anos.* (Lisboa: Camara Municipal, Pelouro da Cultura, 2002), 47-48.
[86] Natália Correia, *O Encoberto* (Lisboa: Galeria Panorama, 1969), 13-14.

Como se pode ver, *O Encoberto* é a criação de um teatro que dá voz a um mito messiânico persistente no imaginário lusíada: o do rei D. Sebastião, morto jovem no norte de África, na batalha de Alcácer-Quibir em 1578, em torno do qual se gerou a lenda messiânica de que ele haveria de regressar vivo e triunfante numa manhã de nevoeiro. Adicionalmente as Novas Cartas Portuguesas escrito por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e por Maria Velho da Costa também foi censurado pelo regime salazarista.[87]

Deste modo, note-se que a literatura e a cultura serviram para os leitores da época detetarem uma crítica presente à ditadura de Salazar e assim acabarem por ganhar consciência na recusa em permanecer indiferentes perante um poder controlador.[88] Consequentemente, a construção destes textos pode ser encarada como um vasto e complexo processo de criação e interpretação, de escrita e leitura na medida em que o leitor e o autor se encontram comprometidos num universo do próprio texto, ou seja, quer o ato da escrita quer o da leitura acabam por implicar-se reciprocamente como se um não existisse sem o outro.[89] Relativamente à literatura desta altura, Gastão Cruz realça que:

> Durante a ditadura, a poesia foi sempre, mesmo quando menos comprometida com o processo histórico, um fortíssimo símbolo de resistência e de luta pela liberdade [...] , o que lhe dava uma capacidade de afirmação realmente poética [...] que directa ou indirectamente se relacionava sempre com a recusa do repugnante sistema de valores que pesava sobre uma nação inteira.[90]

[87] Maria Isabel Barreno, Maria Teresa da Horta & Maria Velho da Costa, *Novas Cartas Portuguesas* (Lisboa: Dom Quixote, 2012).
[88] Paula Morais, "Portugal Sob a Égide Da Ditadura: O Rosto Metamorfoseado Das Palavras", 52.
[89] Ibid., 68.
[90] Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa Hoje* (Lisboa: Relogio de Agua, 1999), 219.

Ainda relativamente a esta questão, Fernando Guimarães menciona que os autores procuraram questionar através da codificação das metáforas uma sociedade repressiva.[91] Com efeito, em Portugal a censura provocou uma limitação muito grande relativamente à expressão da liberdade, e muitas vezes os mecanismos censoriais foram recentemente questionados por vários académicos relativamente à ambiguidade da censura.

Em Espanha, a ditadura de Franco utilizou também a censura com a finalidade de proteger o seu governo. Os critérios da censura da pós-guerra em Espanha, – ou seja, a proibição da veiculação das obras – que foram estipulados pelo regime ditatorial do franquismo estiveram sempre ligados a fatores económicos, sociais, políticos e principalmente religiosos, tanto a nível interno como a nível internacional. A censura nunca gozou de autonomia total, visto que esteve sempre submetida a pressões, tornando a sua prática imprevisível, uma vez que esta era direcionada segundo relações que se encontravam no poder e os interesses do momento. Desta forma, surgiu uma instabilidade nos critérios da censura, o que resultaria na arbitrariedade dos trabalhos, dos censores e da administração em geral – tal como acontecera em Portugal.[92] Apesar desta instabilidade, podem-se resumir em quatro os critérios utilizados pela censura para a proibição das obras, todos eles interligados. Em primeiro lugar, as opiniões políticas: o regime e Franco são intocáveis. Em segundo lugar, todos os temas de moralidade sexual: a abstenção de se referir ao sexto

[91]Fernando Guimarães, *A Poesia Contemporânea Portuguesa* (Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2002), 10.

[92]Georgina Cisquella, José Luis Erviti y José Sorolla, *Diez Años De Represión Cultural: La Censura De Los Libros Durante La Ley De Prema (1966-1976)* (Barcelona: Anagrama, 1989), 100-04. Sobre o tema da censura em Espanha poderá ainda consultar-se a obra de Justino Sinova, *La Censura De Prensa Durante El Franquismo (1936-1951)* (Madrid: Espasa Calpe, 1989). Ou ainda poderá consultar-se Román Gubern, *La Censura: Función Política Y Ordenamiento Jurídico Bajo El Franquismo (1936-1975)* (Barcelona: Península, 1980). Ou ainda Francisco Maestre Espinosa, *Shoot the Messenger? : Spanish Democracy and the Crimes of Francoism : From the Pact of Silence to the Trial of Baltasar Garzón* (Brighton: Sussex Academic Press, 2013).

mandamento, que implica um atentado contra os bons costumes – adultério, relações sexuais fora do matrimónio, bem como referências à homossexualidade, ao divórcio e ao aborto. Em terceiro lugar, o uso de linguagem imprópria e provocativa. Em quarto e último lugar, a religião como uma instituição depositária de valores que inspiram o comportamento arquetípico humano: caso contrário as pessoas que ofendessem os dogmas católicos acabariam por ser questionadas. A censura exercida pelo clero foi responsável por fazer cumprir este último critério, ainda que Víctor García Ruiz sustente que o clero não teve a mesma influência em todas as áreas de criação:

> Ponía menos énfasis en el teatro y la prensa quizá por entender que el primero tenía poca repercusión social y que la prensa, más política, ya tenía sus celosos ojeadores - para centrarse de forma especial en los sistemas de influencia cultural masiva: los libros y sobre todo el cine.[93]

Os últimos três critérios que referenciei anteriormente poderiam subsumar-se em apenas um, que seria o da moralidade pública, isto porque às vezes não existem limites claros entre a moralidade sexual, o uso da linguagem imprópria e a moralidade religiosa. Desta forma, os critérios usados pela censura seriam mais simplificados, visto que por um lado tínhamos os temas relacionados com a política e por outro lado teríamos os da moralidade.

Logo, falar-se ou escrever sobre o homoerotismo era uma missão quase impossível. Contudo, pode-se verificar que houve autores que conseguiram contornar os mecanismos da censura e exprimiram o tema do homoerotismo de uma forma bastante subliminar. Um desses casos foi *Cara y Cruz*, publicado em 1960 no livro

[93]Víctor García Ruiz, *Los Mecanismos De Censura Teatral En El Primer Franquismo Y Los Pájaros Ciegos De V. Ruiz Iriarte (1948), Gestos. Teoria Y Practica Del Teatro Hispanico* (Pamplona: EUNSA, 1999), 70.

Para Vivir Aquí de José Goytisolo. Numa passagem do livro, os protagonistas, que são todos masculinos, encontram-se num carro e param o mesmo quando um homem lhes faz sinal com a mão. Logo no início desta passagem, a personagem desconhecida menciona que vai a uma festa cujos participantes são principalmente todos varões. Depois de afirmar que vai assistir a esta festa, acaba por piscar o olho a um dos protagonistas. Este piscar de olhos pode ser interpretado com uma tentativa de seduzir o condutor. Por outro lado, ele também refere que esperou que sua mulher fosse para a cama para ele poder ir a esta festa, o que lhe possibilitaria escapar da repressão sexual e envolver-se sexualmente com outros rapazes. Uma das ferramentas mais importantes nesta época era a de se escrever algo que tivesse um duplo significado, de modo a subverter os mecanismos da censura. Por outro lado, os autores procuraram transmitir identidades queer de forma subentendida, uma vez que o regime Franquista não tolerava a publicação de obras com temas de teor morais e sexuais, como já foi referido.

O cinema foi também uma das áreas afetadas por tal coerção. Tome-se como exemplo o filme intitulado *¡A mí la legión!* realizado por Juan de Orduña em 1942. Este filme relata uma amizade viril dentro do âmbito legionário. Contudo, este filme esconde uma verdadeira atração homoerótica numa altura em que, quando o filme estreou, era impossível aos cineastas retratar este homoerotismo de uma forma clara. Como refere Leandro Palencia:

> si la homosexualidad se representaba indirectamente aparecía tan irreconocible que casi siempre pasaba desapercibida. Sólo un público minoritario, entendido, era capaz de descifrar lo que no se podía decir en libertad.[94]

[94] Leandro Palencia, *Hollywood Queer* (Madrid: T&B, 2008), 21.

Numa das cenas deste filme pode-se ver duas personagens que se encontram sozinhas num gabinete a segurar um cão, e um começa a cantar para o outro: "¡A la legión, a la legión vine a la lucha, porque en ella está el amor, y en el amor la eternidad!" Com efeito pode-se verificar que o tema homoerótico encontra-se presente de uma forma bastante camuflada, visto que se pode notar que o tema do amor está circunscrito a um espaço físico que é partilhado exclusivamente por homens (a legião).

Contudo, alguns indivíduos que pertenciam a classes ecléticas de Espanha foram também alvos de perseguição, como por exemplo Miguel de Molina, que ficou conhecido também como "La Miguela". Miguel de Molina foi bailarino, cantor da *copla* espanhola e grande admirador de Federico García Lorca: "[...] tuve la oportunidad de ver por primera vez a Federico [García Lorca]. Yo tenía 14 años y él 24 [...] y ya sentí una extraña fascinación por aquel hombre que sería tan importante em mi vida y mi arte."[95] Molina iniciou a sua carreira musical em Madrid, e colaborou com grandes nomes da música espanhola, tais como Soledad Miralles, Vicente Escudero, entre muitos outros. Quando a Guerra Civil espanhola (1936) irrompeu, Miguel de Molina juntou-se aos republicanos, visto que para Molina fazia mais sentido juntar-se a este grupo político devido a suas origens modestas.[96] Esta posição política de Molina fez com que o cantor começasse a ser vigiado pelo regime Franquista. Contudo, Miguel de Molina, assim como outros artistas da época, conseguiram arranjar um contrato com o regime ditatorial de Franco e começaram a atuar pelo país todo, mas com um salário dez vezes mais baixo do que anteriormente. Quando o seu contrato terminou, Molina recusou-se a renová-lo. Devido a esta atitude Miguel de Molina foi vítima de ataques violentos por parte dos falangistas.[97] Molina

[95] Fundación Miguel de Molina., *Miguel De Molina. Catálogo De La Exposición Arte Y Provocación* (Madrid: Comunidad de Madrid, 2009), 8.
[96] Ibid., 131.
[97] Ibid., 1040.

foi considerado como *pervertido* e *peligroso* para a sociedade espanhola por causa da sua homossexualidade, o que o levou ao exílio. Como agravante, Miguel de Molina era homossexual e tinha pertencido à facção republicana. Ou seja, Molina foi considerado *peligroso* devido quer à sua homossexualidade quer ao seu relacionamento com os republicanos. Assim como sucedera em Portugal, - assim como o exercício político - em Espanha também não poderia ser vivida a homossexualidade de forma pública e livre. A pressão sociopolítica exercida pelo regime franquista levava a que os atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo fossem confinados ao *bas-fonds* da sociedade. Adicionalmente, como refere o autor Gil Alberto no seu artigo intitulado "Heracles, Sobre una manera de ser" (1977), os homossexuais viviam marginalizados: "no son más que individualidades aisladas y, por lo insólito de su motivación, desamparadas [...] Lo que nos angustia es no poder decirlo, el no poder de hablar de lo que sucede." [98] Com efeito, note-se que existiam diferentes medidas consoante as classes sociais relativamente às práticas sexuais desempenhadas entre pessoas do mesmo sexo. Desta maneira, é relevante enfatizar que a homossexualidade continuou a ser criminalizada e estigmatizada por estas ditaduras e que existiam tratamentos diferentes consoante as classes sociais.

Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades: a libertação das Sexualidades na Ibéria

Com o fim das ditaduras de António de Oliveira Salazar (1974) e de Francisco Franco (1975), os estados ibéricos passaram por várias transformações socioculturais. Apesar de se começarem a verificar alguns passos para a democratização das

[98] Este artigo foi originalmente escrito em 1955. Contudo, devido aos mecanismos censoriais de Franco foi publicado apenas em 1977.

sexualidades, estes processos foram demorados e ainda hoje continuam a evoluir. No caso particular de Portugal, a homossexualidade continuou a ser estigmatizada já depois da Revolução dos Cravos (1974). A estigmatização da homossexualidade durante o período da Terceira República provocou o atraso relativo do associativismo LGBT em Portugal. Apesar de no dia 13 Maio de 1974 ter surgido o Movimento Homossexual de Acção Revolucionária (MHAR), este não conseguiu resistir às opiniões públicas da época. O movimento publicou no jornal *Diário de Lisboa* um manifesto intitulado "Liberdade para as minorias sexuais" pela primeira vez em Portugal – manifesto este que defendia os "direitos dos homossexuais".[99] Confrontado com a publicação do manifesto, o General Galvão de Melo, membro da Junta de Salvação Nacional, afirmou na televisão que a Revolução não tinha sido feita para "prostitutas" e "homossexuais."[100] Somente em 1980 nasceu o Coletivo de Homossexuais Revolucionários (CHOR), um movimento que conseguiu agrupar algumas centenas de pessoas. O CHOR fez a sua primeira manifestação pública na ocasião dos Encontros "*Ser (homo)ssexual*", que decorreram em 1982 no Centro Nacional de Cultura, ocasionando o primeiro texto teórico sobre o movimento em Portugal. No entanto, passado pouco tempo (dois anos), este movimento acabaria também por, assim como aconteceu com o MHAR, definhar. Foi nesse mesmo ano, em 1982, que a homossexualidade foi descriminalizada em Portugal.

A liberdade sexual viu-se enredada em novos contornos políticos, uma vez que com o surgimento da SIDA, nos anos 80, a síndrome sempre foi bastante associado à homossexualidade, sendo até apelidado de o "cancro dos homossexuais."[101] Contudo,

[99] Almeida, *Homossexuais No Estado Novo*, 223.
[100] Ibid., 223.
[101] Quando refiro que a SIDA foi apelidada do 'cancro dos homossexuais' refiro-me ao contexto dos Estados Unidos da América. Quando, nos anos oitenta do século XX, começaram a surgir os primeiros casos da SIDA, os médicos afirmavam que este 'cancro' era fundamentalmente originado pelas práticas

ao contrário do que sucedeu nos EUA, em Portugal foi a organização do combate à SIDA que criou o movimento associativo. O surgimento deste movimento fez com que a comunidade gay começasse assim a ganhar alguma visibilidade perante o resto da sociedade.[102] No entanto, o discurso da luta contra a SIDA não foi dirigido pela comunidade gay, mas foi exercido pela classe médica, cujo poder se manteve ileso. Como nota António Cascais:

> "A luta contra a discriminação dos seropositivos e doentes pôs invariavelmente a tónica no bem comum, sem se assumir como porta-voz dos seus interesses particulares e sem sequer fazer-lhes referência explícita, antes os diluindo no âmbito mais vasto dos direitos humanos e de cidadania. Além disso, o tempo que a epidemia demorou a ser clinicamente identificada no país permitiu, sobretudo à classe médica, mas também à classe política e aos meios de comunicação, que não se repetissem os estragos causados noutros lugares pela categorização inicial..."[103]

Com efeito, o combate contra a SIDA emergiu de uma forma separada do discurso da emancipação gay, o que consequentemente ajudou à sua aceitação. Deste modo, surgiu uma opinião imparcial sobre este associativismo, visto que em Portugal nunca houve a mesma radicalidade que os *Act-UP* tiveram nos EUA quando esta epidemia irrompeu.[104] Adicionalmente, em Portugal começou-se desde bem cedo a notar-se a visibilidade da participação gay nas organizações não governamentais na luta contra a SIDA.[105] Foi só durante os anos 90 que o associativismo em Portugal começou por se destacar e, consequentemente, ganhou rostos próprios e que patentearam a

---

sexuais dos homossexuais. Os ACT-UP nos Estados Unidos da América surgiram como luta contra a SIDA.

[102] António Fernando Cascais, "Diferente Como Só Nós. O Associativismo GLBT Português Em Três Andamentos," *Revista Crítica de Ciências Sociais* 2006, 114.

[103] Ibid., 118.

[104] Ibid., 118.

[105] Ibid., 117.

comunidade LGBT. Foi durante estes anos que surgiram associações como a ILGA-Portugal (1995), a Opus Gay (1997), o Clube Safo (1996), PortugalGay.PT (1996), o Festival de Cinema Gay e Lésbico de Lisboa (1996), Não te Prives (2001), Ex-aequo (2003), entre muitos outros.[106]

No caso particular espanhol, com a democracia em 1978, surgiram transformações socioculturais, bem como a liberdade de expressão. Como foi referido anteriormente, nos últimos anos da ditadura de Franco tinham já surgido alguns movimentos clandestinos de associativismo LGBT. Note-se que em 1972 se iniciou em Espanha a publicação clandestina de um boletim mensal AGHOIS (Agrupación Homosexual para la Igualdad Sexual) que lutava pelos direitos dos homossexuais. Aliás, surgiu também o primeiro grupo de liberdade sexual, o MELH (Movimiento Español de Liberación Homosexual), que se reunia em Barcelona clandestinamente.[107] Em 1977, surgiu em Bilbao o movimento associativo EHGAM (Euskal Herriko Gay Askapen Mugimendua), em Madrid surge o FHAR (Frente Homosexual de Acción Revolucionaria), assim como o Mercurio. Neste mesmo ano, todos estes movimentos associativos constituem o COFLHEE (Coordinadora de Frentes de Liberación Homosexual del Estado Español) e começaram-se a manifestar a legislação sobre a homossexualidade. Adicionalmente, o número de associações LGBT começou a aumentar, e criou-se em 1978 o primeiro movimento misto em Madrid, o FLHOC (Frente de Liberación Homosexual de Castilla), do qual emergiu o movimento de lésbicas em 1981, o CFLM (Colectivo de Feministas Lesbianas de Madrid). Relativamente aos movimentos associativos transsexuais, começaram a surgir nos finais da década de setenta e inícios da década de oitenta. Em Barcelona surgiu este

[106] Ana Cristina Santos, "Estudos Queer: Identidades, Contextos E Acção Colectiva," *Revista Crítica de Ciências Sociais*, no. 76 (2006): 58.
[107] Este grupo conseguiu também agrupar-se em Madrid, mas devido às pressões do regime politico fez com que este se desagrupasse.

primeiro movimento associativo conhecido como a Pluma em 1979 e, a nível nacional, surgiu a Transexualia em 1987.[108]

No entanto, apenas em 1980 se legalizou o primeiro movimento associativo LGBT, *el Front d´Alliberament gay de Catalunya* (FAGC). Em 1979, foram eliminados do Código Penal os artigos da Ley de la "Peligrosidad y Rehabilitación Social", apesar da controvérsia que essa eliminação causou. Apesar de terem surgido vários movimentos relacionados com LGBT, note-se que, em 1982, o Governo da UCD fechou alguns bares gay em Barcelona devido ao Mundial de Futebol que ia decorrer neste ano, de forma a apresentar uma boa imagem de Barcelona. Houve porém várias manifestações perante esta atitude por parte do FAGC. Foi também neste ano que se despenalizou a a cirurgia transsexual.[109]

Com o aparecimento da SIDA em Espanha, muitos movimentos associativos começaram a colaborar, de modo a ajudarem os doentes, que muitas vezes eram abandonados pelos seus familiares e iniciaram-se campanhas preventivas, como por exemplo "Póntelo, pónselo"[110] – estas relativas ao uso do preservativo em particular. Devido à falta de campanhas informativas por parte das instituições responsáveis sobre a transmissão do vírus, surgiram diferentes lemas relativamente à prevenção da SIDA, como por exemplo o Radical Gai promovia a mensagem: "Limpia las chutas com lejía. Protégete del SIDA" […] "Ponte un condón. Si no […] olvídalo. El SIDA mata a las mujeres"; já o FAGC lançava: "estima vulguis".[111] Contudo, as primeiras colaborações que se mantinham entre os movimentos associativos, as instituições públicas e os "locais de ambiente" face à luta contra a SIDA fizeram surgir diferentes

[108] Patricia Aljama y Joan Pujol, "Reflexiones Sobre La Institucionalización Del Movimiento Lgtb Desde El Contexto Catalán Y Español," *Interface: a journal for and about social movements* 5, no. 2 (2013): 159-60.
[109] Ibid., 161.
[110] Ibid., 162.
[111] Ibid., 161.

pontos de vista relativamente à SIDA: por um lado, havia aqueles que lutavam pela erradicação e apoiavam este combate; por outro lado, havia os que fugiam à identificação e juntavam-se à luta de outros movimentos.[112]

No entanto, durante os anos noventa, surgem em Espanha alguns comentários negativos em relação aos portadores desta doença: "El SIDA es vivido con culpa o como venganza, como una amenaza y como un castigo. Porque no sólo provoca la muerte. Es vivido como una deshonra, como un deshonor."[113] Adicionalmente, surgiu o artigo no jornal *La Vanguardia* em agosto de 1990 que salientava que o SIDA:

> es un castigo de la natureza violentada [*sic*] y de los hombres, unos a otros, y a ellos mismos. ¿Por qué há ocurrido tan terrible flagelo? Una vez más las causas hay que buscarlas en las costumbres personales y en el ambiente social. Estamos pagando las consecuencias de la cacareada liberación sexual, del orgullo gay, de la pornografia estridente o sutil en los médios de comunicación, y de la tolerancia inicial a las drogas "blandas" […] Es decir, colaborar con la drogadicción y con el vicio precoz o desviado […] la pareja de un matrimonio fiel o cualquier ciudadano de vida normal no tiene nada que temer […] Sólo la monogamia estable y exclusiva – un hombre y una mujer –, fruto de la fidelidad del amor que se entrega, pueden ser la barrera frente al SIDA.[114]

Portanto, note-se que apesar de Espanha viver numa democracia onde supostamente era assegurado o direito de igualdade, ainda resistiram discursos que condenariam a homossexualidade e que davam primazia aos modelos heterossexuais. Estes discursos acabam por ser ainda "fruto" do regime fascista de Franco. Desta maneira, note-se que apesar da democracia ter surgido na década de setenta na Península Ibérica, a

[112] Ibid., 161-62.
[113] Lorenzo e Anabitarte citados em Jesús M. De Miguel, "El Problema Social Del Sida En España," *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (1991): 76.
[114] Ibid., 76-77.

homossexualidade continuou ainda a ser atacada por ideologias que tinham sido institucionalizadas durantes os regimes políticos de Franco e de Salazar.

Em ambos os países (Portugal e Espanha), a homossexualidade continuaria a ser estigmatizada e condenada pela legislação destes países durante e mesmo após os regimes ditatoriais de Salazar e de Franco. A homossexualidade começaria por ser marginalizada, institucionalizada em instituições psiquiátricas e até mesmo em prisões, uma vez que esta punha em causa a boa moralidade destas sociedades. Durante os regimes salazarista e franquista começaram a surgir discursos que reforçaram a segregação entre o sexo masculino e o sexo feminino, no qual o sexo masculino se encontrava associado a virilidade e ao poder, enquanto que a mulher estava ligada ao sentimental e às tarefas de casa. Por outro lado, esta segregação dos sexos contribuiu de uma certa maneira para a conceptualização das masculinidades nos estados ibéricos. Consequentemente, isto fez com que mais uma vez a homossexualidade se encontrasse alienada pela hegemonia social, visto que, como foi mencionado, a homossexualidade encontrava-se associada à "feminilidade" e, além de estar enquadrada na esfera do feminino, era percepcionada como constituindo uma perversão perigosa.

Durante estes regimes foram introduzidas duras medidas de coerção contra a homossexualidade. No entanto, apesar das medidas de coerção que existiam contra a homossexualidade, houve de fato espaços públicos e privados que funcionavam como um microcosmos onde a homossexualidade era vivida de forma velada. Um discurso codificado possibilitava a alguns indíviduos viver a sua sexualidade de forma velada. Estes fatores possibilitaram, de uma certa forma, a construção de subculturas homossexuais nos estados ibéricos – isto apesar de não existir uma identidade coletiva, devido ao contexto político que a península ibérica atravessava.

Adicionalmente, nesta altura, a censura foi um mecanismo que permitiu a estes regimes políticos ocultar a queerização e enaltecer a grandeza destes países. Apesar de, como foi mencionado, este mecanismo não censurar somente temas homoéroticos, a homossexualidade foi um alvo da censura, muitas vezes interligada com a atuação política dos autores. No entanto, dada a incoerência e fragilidade deste mecanismo, houve de fato produções culturais que conseguiram contornar a censura.

Finalmente, com o fim destes regimes ditatoriais, a democracia foi instaurada nestes países, o que possibilitou a liberdade de expressão, o surgimento de identidades coletivas, e mudanças a nível sociocultural. Contudo, no contexto queer, particularmente no caso português, houve de fato um grande atraso à nível do associativismo LGBT. Isto deveu-se sobretudo à prevalência da "mentalidade Salazarista" já depois do 25 de Abril de 1974. No caso espanhol, note-se que, como foi mencionado, o associativismo desenvolveu-se mais rapidamente do que o português, uma vez que ainda durante o regime franquista se começaram a formar grupos associativos preocupados em deslegitimizar a criminalização da homossexualidade. Foi durante estas décadas (setenta e oitenta) que António Variações, cantor queer, emergiu no contexto português. Já no contexto espanhol destaca-se José Pérez Ocaña, um performer queer, pintor e ator. Estes performers, como analisarei de seguida, foram responsáveis pela construção de identidades queer no contexto ibérico pós-ditatorial.

Capítulo III

As Variações Queer de António

"Eu sempre fui António Variações [...] e nunca somente
António Cabeleireiro [...] E sempre me senti parte do espectáculo.
Sempre tentei fazer de um corte de cabelo um espectáculo."
António Variações em *Sete* – 26/05/1982 entrevista Belino Costa.

O objetivo central deste capítulo é demonstrar como António Variações desempenhou um papel fulcral na construção e na reconfiguração de identidades tanto nacionais como queer em Portugal após o regime Salazarista. Começarei por analisar os poucos videoclips que se encontram disponíveis de António Variações. Nesta primeira parte focar-me-ei principalmente em explorar o corpo de Variações, a dança e as sensibilidades *camp*. Demonstrarei de que maneiras é que o corpo e a dança juntamente com a *campiness* de António Variações contradizem – sobretudo para leitores queer – a hegemonia social.

De seguida, neste capítulo analisarei de que maneiras é que António Variações se reapropriou de elementos populares (tais como elementos religiosos ligados à Igreja Católica, entre outros), de modo a apelar a uma agenda política queer, mas também a pessoas heterossexuais (note-se que o público deste performer não era exclusivamente queer e vice-versa). Adicionalmente, analisarei de que forma temas como a libertação sexual, o amor, a aceitação se encontram presentes nas músicas de Variações e de que maneiras é que estas reconfiguram a cultura portuguesa. Nos anexos podem-se encontrar as letras das músicas de António Variações.

No entanto, é importante frisar que a música pode ser interpretada de diversas maneiras, uma vez que duas ou mais pessoas ao ouvirem a mesma música podem inevitavelmente experienciar emoções diferentes, devido às ambiguidades que a

música providencia. Simon Frith refere o seguinte sobre o poder da música: "listening itself is a performance: to understand how musical pleasure, meaning and evaluation work, we have to understand how, as listeners, we perform the music for ourselves."[1] Por outras palavras, as pessoas têm que definir o que a música simboliza para elas e negociar a interação emocional com a música. As ambiguidades, juntamente com as múltiplas significações e os sistemas semióticos utilizados nos paratextos de Variações possibilitam uma leitura queer destas produções culturais. Contudo, é necessário ter-se em conta todos os paratextos deste performer para se constatar tais subjetividades (queer). Como foi mencionado, as produções culturais de Variações permitem também outras leituras, uma vez que, como será analisado, as canções de Variações não só se dirigiam a uma plateia queer, mas também heterossexual – contudo, decidi abordar maioritariamente neste trabalho os paratextos de António Variações sob uma perspectiva queer.

De modo a explorar a queerização nas músicas de Variações realçarei e explorarei como é que algumas palavras das canções deste performer funcionam como "palavras-chaves" para a construção de subjetividades queer. Adicionalmente, deve-se diferenciar entre a *persona* de Variações e a imagem que ele e os media portugueses construíram. O termo *persona* refere-se à individualidade da pessoa real – o que também acaba por refletir uma performance, como menciona Judith Butler – e reflete-se na sua presença física. O académico Richard Dyer distingue o privado (vida real) e o público (construção), de modo a dissolver a complexidade semântica da imagem da celebridade.[2] Deste modo, pode-se afirmar que a imagem é cuidadosamente fabricada em relação ao privado da celebridade, e é isto que permite à celebridade tornar-se numa estrela. Não se pode deixar de mencionar que cada pessoa compreende e

[1] Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (Cambridge: Harvard University Press, 1996), 203-04.
[2] Richard Dyer, *The Matter of Images: Essays on Representations* (London: Routledge, 1993), 102.

interpreta a imagem de uma celebridade de forma diferente – fato que explica a complexidade da fabricação da imagem da celebridade em relação com a recepção da imagem. Neste processo, um público – de uma determinada celebridade – assume uma função receptiva, bem como construtiva.[3] Isto significa que a audiência não tem exclusivamente uma posição passiva relativamente ao consumo da imagem da celebridade – as celebridades são definidas como comodidades –, mas eles acabam por contribuír de igual maneira para a produção da imagem. A audiência constrói a identidade da celebridade através de uma seleção de significados, inerentes à complexidade da semântica da imagem, que corresponde aos significados dominantes e aos sentimentos da vida da pessoa. O papel da audiência como produtores desta imagem é quase sempre acompanhado por processos identificatórios. Contudo, tem que se ter em consideração as suas diferentes competências sociais e culturais, visto que estas têm um grande impacto nas leituras relativamente a imagem da celebridade – daí António Variações ter-se tornado num ícone queer para muitos, enquanto que para outros era somente um músico popular *avant-garde*. O académico Richard Dyer ainda menciona que as vidas das celebridades, por vezes, são importantes para os seus fãs ("stars matter because they act out aspects of life that matter to us").[4] E continua ao dizer o seguinte "stars articulate [...] historical specifities of class, gender, race, sexuality, subcultural formations, etc."[5] Portanto, algumas celebridades incorporam preconcepções prevalentes da ideologia histórica e cultural. Enquanto que algumas celebridades sustêm a ideologia dominante ao confirmá-la, outras acabam por contradizer a hegemonia social. E, como se irá analisar, Variações contradiz (de forma velada) a ideologia heterossexual dominante, uma vez que a sua música permitiu a

[3] Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Films and Stars and Society* (New York: St. Martin's Press, 1986), 56.
[4] Ibid., 28.
[5] Ibid., 63.

criação de identidades queer e a reconfiguração da identidade nacional portuguesa – contudo isto não é visível para todos os seus fãs.

Numa terceira parte deste capítulo focar-me-ei no estilo visual de Variações (em fotografias) e na sua postura *avant-garde*. Contudo, antes de se prosseguir a análise, é importante de se definir o que é *avant-garde*. O avant-garde pode ser entendido como uma sensibilidade artística que se opõe àqueles que subscrevem aos valores clássicos e tradicionais. Note-se que, como foi referido, durante o século XX houve bastantes alterações a níveis político, económico e social, e a arte também sofreu estas alterações. Adicionalmente, Hal Foster considera que as práticas do avant-garde são "contextual and performative."[6] Como se analisará, o estilo visual de Variações e até mesmo a própria estética deste performer enquadra-se dentro da linha de raciocínio da teoria de avant-garde, uma vez que o avant-garde de Variações difere maioritariamente das concepções tradicionais e também é performativo.[7]

Mas quais foram os impactos e às mudanças que António Variações exerceu no contexto Português dos anos oitenta, relativamente às subjectividades queer?

O Corpo é que Paga – A *Corporeidade em António Variações*

Foi durante os finais dos anos setenta e inícios dos anos oitenta que António Ribeiro, que viria a ser conhecido como António Variações, viveu o período de maior sucesso de sua carreira, enquanto músico e performer. Com a morte de António de Oliveira Salazar, e com o declínio do Estado Novo, a cultura portuguesa sofreu

[6] Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. (Cambridge: MIT Press, 1996), 9.

[7] Para mais informações sobre o tema de avant-garde, poderão consultar-se as obras de Renato Poggioli, *The Theory of Avant-Garde* (1968); Matei Calinescu, *Faces of Modernity* (1977); Roger Shattuck, *The Banket Years* (1977). Poderá ainda consultar-se a obra de Peter Burguer, *The Significance of the Avant-Garde for Contemporary Aesthetics: A Reply to Jurgen Habermas* (1981).

alterações em diversos campos, tais como o cinema, a literatura e a música.[8] Através das análises dos videoclips de António Variações pode-se constatar que o corpo, a dança e o *camp* são instrumentos fundamentais para a articulação da queerização. Mas assim como as músicas de Variações, o seu corpo, as suas emoções, subjectividades, desejos e relações sociais são experienciados de diferentes maneiras.

Inspirados pela filosofia grega antiga, tanto Friedrich Nietzsche como Michel Foucault falaram sobre a vida em termos criativos. Estes autores descreveram a vida como uma experiência estética de auto-determinação. Nietzsche prôpos que o eu; é uma obra de auto-criação da arte e as pessoas usam a prática criativa para imitar e transformar a existência. Para Nietzsche a arte é "the highest task and proper metaphysical activity of life"[9], e também "a complement and consummation of existence, seducing one to a continuation of life."[10] De forma similar, Foucault encontrava-se fascinado pela ideia do eu como uma obra de arte, especialmente porque esta ideia teoriza as práticas sexuais fora dos discursos médicos. Foucault realça a ideia de que a própria vida de alguém se pode tornar arte:

> What strikes me is the fact that in our society, art has become something which is related only to objects and not to individuals, or to life. That art is something which is specialized or which is done by experts who are artists. But couldn't everyone's life become a work of art? [...] From the idea that the self is not given to us, I think that

[8] Note-se que no ambito da música as novas gerações já não se refletiam nos sentimentalismos e nos dramas amorosos do fado e do folclore. É importante, aqui salientar que durante a ditadura de Salazar o Estado Novo utilizou o fado como um mecanismo sociocultural para atraír o turismo. Foram criadas as casas típicas do Fado em que dominavam como modelo o Fado-Canção. O fado tendia a ser historicista e identificava-se com uma postura passadista, constituindo um produto de disseminação massiva, tão famoso naquela época, que foi utilizado pela ditadura de forma demagógica e inclusivamente propagandística. Em Nina Pielacińska, "Entre Internacionalização E Esquecimento: O Fenómeno Do Fado E Da Copla Andaluza Durante a Ditadura " *Studia Romanica Posnaniensia* 40, no. 1 (2013): 37-39.

[9] Friedrich Nietzche, *The Birth of Tragedy: Out of Spirit of Music*, trans. C.Fadiman (Mineola, NY Dover, 1995), 4.

[10] Ibid., 9.

> there is only one practical consequence: we have to create ourselves as a work of art [...] we should not have to refer the creative activity of somebody to the kind of relation he has to himself, but should relate the kind of relation one has to oneself to a creativity activity.[11]

Durante os finais da década de oitenta e noventa, estudos feministas e estudos de género começaram a expandir-se, o que resultou numa fragmentação ideológica, como foi referido na introdução deste estudo de trabalho. Enquanto que as perspectivas construcionistas sociais permaneceram evidentes durante este período, o surgimento do pós-modernismo, assim como da corporeidade e da corpolaridade, acabaram por alterar os conhecimentos relativamente à construção do género e da realidade. Muitas feministas, entre outros, começaram a preocupar-se com o papel sócio-cultural do corpo e com as nossas experiências enquanto indíviduos incorporados, dando especial atenção às diferenças entre os *gendered bodies*. Por sua vez, 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."[12] E isto é especialmente notável no caso de António Variações, visto que o corpo de Variações é apresentado nos seus videoclips de modo musculado e depilado. Note-se ainda que algumas das características que são vísiveis nas performances de António Variações e que se podem incluir dentro de um discurso queer são a teatralidade, o artifício, o humor e a ironia que, por sua vez, fazem parte da sensibilidade *camp*.

Uma explicação concisa de camp torna-se ainda mais difícil porque camp – assim como queer – tem múltiplas funções linguísticas, pode atuar como um nome,

[11] Michel Foucault, "On the Genealogy of Ethics: An Overview.," in *The Foucault Reader*, ed. In P. Rabinow (Ed.) (New York: Pantheon, 1984), 350-51.
[12] Moira Gatens, *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*, 7.

um verbo, um adjectivo, entre outros. Camp pode ser entendido como uma sensibilidade estética, um indíviduo ou um objecto, que pode ser interpretado como *camp*, mas também um indíviduo pode atuar de forma *camp*.[13]

Em algumas ocasiões, camp – assim como drag[14] – tem sido alvo de críticas pelas suas tendências aparentemente misóginas, devido à sua associação com a cultura masculina gay (Case 2002, Robertson, 1996). No entanto, eu proponho a recuperação de camp como uma crítica performativa das normatividades sociais e como uma prática política, na qual camp pode ser relida como uma observação sobre a construção de género, uma performance, localizando assim o camp dentro daquilo que é queer, em vez de num discurso exclusivamente gay (Meyer, 1994; Robertson, 1996).

Enquanto que a associação de camp com as identidades queer permanece constante, a cultura popular apropriou-se deste termo como sendo parte do seu discurso, e, como resultado, camp é às vezes confundido com comédia ou *pastiche*, e outras expressões perjorativas como *kitsch* ou *schlock* (Booth, 2002; Meyer, 1994). Isto tem suscitado várias discussões sobre a integridade do significado e da função de camp, o que resultou numa matriz de fractura de definições e aplicações deste termo. No contexto deste projecto, camp é plenamente reconhecido como uma proliferação do que foi originalmente considerado como sendo característica do indíviduo homossexual – o que hoje faz parte de um discurso queer.[15] Assim como as

[13] Durante os meados do século XX, romancistas, jornalistas e académicos começaram a escrever sobre camp e as suas origens relacionando-o sempre com a cultura homossexual. No entanto, deduz-se que o ato de camp deriva do francês *se camper*, o que significa uma postura ou exibir-se.

[14] Explorarei este conceito mais detalhadamente no capítulo IV.

[15] Camp pertenceu aos ideoletos que viveram no submundo de Londres, durante a segunda metade do século XIX – nomeadamente as prostitutas, os 'perversos' sexuais e daqueles que faziam parte do *show business*. Uma primeira definição de camp surgiu em 1909 na publicação *Passing English of the Victorian Era: A Dictionary of Heterodox English, Slang and Phrase*. Nesta obra camp é definido como: "actions and gestures of exaggerated emphasis [...] used chiefly by persons of exceptional want of character." Embora não existam definições oficiais antes desta data, existe, no entanto, uma troca de correspondências em 1869 entre dois travestis famosos ingleses: o Lord Arthur Clinton e Frederick Park (também conhecido como Fanny Park). Nestas cartas eles consideram camp como sendo um estilo incorporado ou uma forma de comportamento. Numa carta dirigida a Clinton, Park escreveu o seguinte: "my campish undertakings are not at present meeting with the success they deserve. Whatever I do

subculturas das minorias sexuais evoluíram, também o significado e as funções de camp evoluíram.

Uma das obras mais influentes e recorrentemente citadas é a obra de Susan Sontag intitulada *Notes on Camp*, que foi publicada originalmente em *The Partisan Review* durante 1964. Em *Notes on Camp*, Sontag afirma o seguinte em relação a camp: "love for the unnatural: of artifice and exaggeration."[16] Contudo, como outros autores, Sontag não apresenta uma definição clara sobre camp, mas em vez disso sugere critérios para determinação das funções e sensibilidade camp . No entanto, existem dois autores em particular que discordam desta autora, nomeadamente Richard Dyer e Jack Babuschio. Dyer tem uma abordagem mais assertiva do que Sontag relativamente ao desempenho do gay masculino relativamente ao camp (isto deve-se sobretudo ao fato de que Sontag escreveu sobre este conceito "dentro do armário", ao contrário de Dyer):

> It is just about the only style, language and culture that is distinctively and unambiguously gay male. In a world drenched in straightness all the images and the words of society express and confirm the rightness of heterosexuality.[17]

Dyer também propõe que antes dos momentos da libertação gay, camp era um meio de "sair do armário", minimizando entretanto o risco de detecção ou perseguição.[18] Desta forma, camp funciona como um mecanismo político que resulta da opressão gay. É utilizado como uma dissimulação para esconder a homossexualidade e é uma

---

seem to get me into hot water." Estes exemplos sugerem que camp era usado como uma expressão coloquial durante os finais dos períodos Vitorianos da história Britânica, e neste tempo camp era referido predominantemente aos maneirismos e aos gestos arbitrários de indíviduos.

[16] Susan Sontag, "Notes on Camp," in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, ed. Fabio Cleto (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999), 275.

[17] Richard Dyer, "It's Being So Camp as Keep Us Going," in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*, ed. F.Cleto (Michigan: University of Michigan Press, 2002b), 110.

[18] Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Films and Stars and Society*, 25.

forma de se proteger contra a alienação do *mainstream*. Consequentemente os gays tornaram-se conhecidos em *role-playing*: "developing an eye and an ear for surfaces, appearances, forms-style."[19] Camp usa a ironia e a paródia para negociar as condições da moralidade dominante e da sua subordinação imposta. E, com um sentido de estilo "agudo", camp flagrantemente questiona a autenticidade através da performance com um forte sentido de teatralidade.

Paralelamente, Jack Babuscio propõe que o camp é uma resposta do gay masculino à polarização de hetero/homossexual e apresenta este conceito (camp) como sendo algo simultaneamente natural e artificial. Babuscio refere ainda o seguinte relativamente ao camp: "[camp expresses] a relationship between activities, individuals, situations and gayness."[20] Camp não pode ser completamente compreendido a não ser que seja dada a devida atenção aos comportamentos dos heterossexuais. Por outras palavras, tem que se ter em conta o contexto em que camp foi produzido para se poder compreender as sensibilidades de camp. No que toca à concepção de camp dentro do contexto da sensibilidade do indíviduo gay, Babuscio identifica quatro características básicas da performance de camp: ironia, esteticismo, teatralidade e humor. De acordo com este mesmo autor, a ironia de camp é um "highly incongruous, contrast between an individual/thing and its context/association. The most common of incongruous contrasts is the masculine/feminine."[21] A estética de camp envolve a efetiva elaboração e entrega à ironia: "As a practical tendency in things or persons, camp emphasises style as a means of self-protection, a conveyer of meaning, and an expression of emotional tone [...] In terms of style it signifies

[19] Richard Dyer, "It's Being So Camp as Keep Us Going," 114.
[20] Jack Babuscio, "The Cinema of Camp (Aka Camp and the Gay Sensibility)," in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, ed. Fabio Cleto (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999), 118.
[21] Ibid., 120.

performance rather than existence."[22] A teatralidade é a percepção de encarar a vida como o teatro e "implies that roles [...] are superficial – a matter of style."[23] Finalmente, o humor é "a means of dealing with a hostile environment and, in the process, of defining a positive identity."[24] Camp pode ser assim entendido como uma "ferramenta" política que tenta desmantelar a hegemonia social. Ao longo dos videoclips de António Variações, camp pode ser visto como uma sensibilidade queer, que através da comédia e da teatralização "subverte" (e de uma certa maneira ridiculariza) os binários do masculino e do feminino.

Como foi referido, a música portuguesa "sofreu" bastantes influências, o que levou ao surgimento de novos estilos musicais. A música de Variações combina vários estilos musicais como o pop, fado, folclórico, rock, entre muitos outros. É aqui importante salientar que a liberdade dos estilos musicais – assim como o próprio estilo de moda – de António Variações tende a confundir as distinções entre o exterior e o interior, o "eu" e o "outro", a realidade e a imaginação, resultando na disrupção da ordem e das fronteiras fixas. Consequentemente, estabelece uma relação entre os paratextos de Variações e o *avant-garde*.

António Variações, nascido na aldeia de Fiscal, mudar-se-ia para Lisboa ainda enquanto adolescente, onde passaria a trabalhar como barbeiro. As primeiras aparições de Variações foram marcadas pelo choque e pela incompreensão da sociedade portuguesa.[25] Estreou-se na carreira musical com a canção intitulada *Toma o Comprimido*, num programa de televisão chamado "Passeio dos Alegres" (1981) na RTP, num domingo à tarde, apresentado por Júlio Isidro. Esta canção é um exemplo claro e precoce de pop em Portugal, um estrondoso sucesso que levaria Variações ao

[22] Ibid., 122.
[23] Ibid., 123.
[24] Ibid., 126.
[25] Manuela Gonzaga, *António Variações Entre Braga E Nova Iorque* (Lisboa: Âncora Editora, 2006), 63.

"mundo do estrelato" em Portugal. Consequentemente, é através das análises das músicas, performances, dança de Variações que se possibilitou a reconfiguração de novas identidades queer que até então se encontravam invisíveis.

Referindo-se ao contexto da música em concreto, os autores Barbara Bradby e Dave Laing perguntam "where else have gender and sexual identities been so explicitly and exhaustingly performed as on the pop stage and dance floors of the twentieth century, now twentieth-first century?[26] A questão destes dois autores remete-nos para dois aspectos importantes: em primeiro lugar, propõe que o género e a sexualidade têm um grande impacto sobre as performances e na música popular; mais importantemente, alude para a performance de género e da identidade sexual, sugerindo que a música popular providencia um contexto importante para estas performances. Estes argumentos são fulcrais para a análise das músicas e performances de António Variações.

António Variações editou o primeiro single com o tema *Povo que Lavas no Rio* (1982) – fado de Pedro Homem de Mello cantado por Amália Rodrigues. Depois, lançou o seu primeiro álbum, *Anjo da Guarda*, com dez faixas, todas da sua autoria, em que se destacam os êxitos *É pra Amanhã, O Corpo é que Paga* e *Estou Além*, entre muitos outros. Este álbum teve a colaboração e a participação de Tóli César Machado, membro do grupo GNR, e a supervisão de José Carrapa. António Variações dedicou este álbum e a última canção *Voz-Amália-De-Nós* a Amália Rodrigues e na contracapa deste álbum pode-se ler a seguinte dedicatória "a Amália que sempre me deu e fez sentir a importância duma verdadeira identidade." Aliás, durante uma entrevista televisiva, Variações acescentou "A Amália penso que é uma pessoa genuína, autêntica e que nunca procurou ser nada em especial, ser simplesmente ela e é aquilo

[26] Barbara Bradby & Dave Laing, "Introduction to 'Gender and Sexuality'," *Popular Music*, no. 20 (2001): 296.

que ela sempre me transmitiu e é aquilo que eu sinto também."[27] Sobre Amália, refere ainda: "Estou a vê-la neste momento, estou a ouvi-la [...] é a minha janela."[28]

Em 1984, Variações lança o segundo e último álbum e dedica-o aos pais, à equipa de trabalho do disco e ao poeta Fernando Pessoa (1888-1935) – António Variações musicou o poema *Canção*, de Pessoa. *Dar e Receber* contou com as participações de Pedro Ayres Magalhães e Carlos Maria Trindade – elementos do grupo dos Heróis do Mar. Dentro deste álbum pode-se encontrar alguns dos êxitos como *Canção de Engate*, *Deolinda de Jesus* e *Dar e Receber*.

Um dos poucos videoclips de António Variações que se encontra disponível é "O Corpo é que Paga."[29] A performance de António Variações neste video é notavelmente camp (e também queer). Logo no início do videoclip, António Variações aparece todo vestido a dançar, mas logo de seguida aparece semi-nu, com o seu peito musculado à mostra.



[Imagens retiradas do videoclip "O Corpo é que Paga" de António Variações.]

[27] Esta citação foi retirada do programa especial em memória de António Variações. Veja-se o seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=ssc54doOwEk. Consulte-se no dia 01 de Março 2013.
[28] Pedro Rolo Duarte, *Sete* 30/03/1983.
[29] "O Corpo é que Paga – António Variações", YouTube, 3:36, colocado por "VenusCreations", 2009, http://www.youtube.com/watch?v=PlOrHickUwM.

Esta "exibição" do peito de Variações "rompe com a moralidade vigente da sociedade portuguesa", uma vez que o corpo dele se transforma 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, em que podemos identificar os sexos, mas não conseguimos observar as suas feições, e isto porque não são as suas feições que são mais importantes, mas sim os seus corpos que são destacados, o que possibilita afirmar a importância do corpo.



[Imagem retirada do videoclip "O Corpo é que Paga".]

Adicionalmente, observe-se que quando Variações se encontra a cantar e a dançar semi-nu, o corpo (dele) se encontra envolvido por mãos masculinas e mãos femininas que aludem não só a um desejo heterossexual, mas também a um desejo homoerótico que é acentuado pela dança. Contudo, esta dança pode ser também interpretada de uma forma "não-sexual", devido às ambiguidades que se encontram presentes neste videoclip – durante esta performance de Variações nunca existe qualquer tipo de refêrencia homoerótica clara, o que possibilita múltiplas interpretações. As ambiguidades presentes neste videoclip possibilitam assim a esta performance ser vista por uma plateia heterossexual como algo "normal", em que Variações apenas se encontra a dançar com dois dançarinos.



[Imagem retirada do videoclip de "O Corpo é que Paga".]

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 dos componentes das categorias sociológicas que registram a reincidência dos conteúdos e temas nas "obras corporais.[30]" Do mesmo modo, a autora Maria Fazenda menciona também o poder que a dança estabelece entre os performers e os espectadores:

> [...] [dança é] - um género de performance que estabelece uma separação entre intérpretes e espectadores – é uma prática reflexiva de 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 interacção (domínio das vivências sociais) e dar visibilidade a ideias, a valores e a símbolos (domínio das experiências culturais)."[31]

[30] Márcio Pizarro Noronha, "Imagens do Corpo e *Embodiment* das Imagens. A Circulação da Imagem Corporal em uma Perspectiva Histórica Artística e Antropológica Estética", *Sociedade e Cultura*, no.2 (2005): 132.
[31] Maria José Fazenda, *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções* (Lisboa: Celta Editora, 2007), 1.

Contudo, é também aqui importante salientar que os paradigmas culturais ocidentais posicionaram a arte da dança como algo "feminino."[32] Aliás, a dança pode ser entendida como uma divisão de géneros, visto que, tradicionalmente e maioritariamente, o homem é quem desempenha o papel de liderança enquanto que a mulher desempenha o papel de submissa na dança – como por exemplo o tango, o homem é quem "conduz"a mulher, ou a valsa (como por exemplo o poema El Struss de Susana Thénon).[33]

No entanto, existem alguns estilos de dança que permitem ao homem performatizar fora dos ideais da masculinidade hegemónica. Michael Gard afirma que, por exemplo, quando um rapaz dança ballet, isto pode causar problemas relativamente ao género que se encontra institucionalizado nas sociedades. Gard afirma que esta atitude por parte do rapaz pode causar "a potentially terminal threat" à família nuclear, uma vez que os rapazes que querem dançar podem ser associados (mais facilmente) à homossexualidade – dado que estes performatizam fora das normas masculinas hegemónicas do comportamento "normal."[34] Aliás, a dança é também uma arte que trabalha com movimentos corporais e estes movimentos devem ser "leves", conduzidos e coreografados, o que pressupõe que a dança exige aos dançarinos uma postura, e uma maior suavidade.[35]

---

[32] Charles Hasbrook, "Sociocultural Aspects of Physical Activity," *Research Quarterly for Exercise and Sport* 64(1993): 107.
[33] Ibid., 109.
[34] Michael Gard, "Dancing around the 'Problem' of Boys and Dance Discourse," *Studies in the Cultural Politics of Education* 22(2001): 215.
[35] Note-se que isto poderia causar alguns problemas relativamente à sexualidade dos dançarinos, uma vez que como foi no referido no capítulo anterior a criação artística estava sob vigilância durante o período de ditadura Salazarista, não sendo a dança excepção. Por exemplo, em 1971, o bailado intitulado *Pawn to King* do coreógrafo John Chestworth foi censurado em Portugal devido à coreografia, visto que abordava a temática da guerra em Vera de Almeida, "Patrick Hurde - História De Vida, Um Contributo Para a História Da Dança Em Portugal, Na Segunda Metade Do Sec. XX E Início Do Sex. XX" (Universidade de Lisboa, 2012), 44. Note-se que isto é somente um exemplo, contudo durante a minha pesquisa não consegui encontrar mais nenhum caso relativamente à dança durante o "regime Salazarista." Para mais informações consulte-se também André Torres Lepecki, "The Impossible Body. Queering the Nation in Modern Portuguese Dance" em eds. Fernando Arenas and

Como foi mencionado anteriormente, considerando que: "the most important feature of contemporary hegemonic masculinity is that it is heterosexual"[36], existe ainda uma grande relutância por parte dos homens a dançar devido ao medo de serem considerados gays.[37] Note-se que, por exemplo, o ballet é considerado um dos estilos mais femininos do mundo ocidental, e como tal, os bailarinos homens são quase sempre estereotipados de "gays" ou "femininos." Contudo, o ballet tem vindo a incluir uma exibição do corpo musculado, assim como tons, formas, que permitem desafiar as concepções da "efeminação"[38] e também os estereótipos a que o ballet se encontra associado.

Voltando à análise do videoclip "O Corpo é que Paga", surgem dançarinos masculinos embora tal pudesse 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 o másculo, viril e forte – como foi analisado no segundo capítulo. Portanto, quando um homem se encontra a dançar de uma forma suave, ele acaba por romper com as fronteiras 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. Logo, quando o corpo se relaciona com sexo ou género, este acaba por ser predeterminado pela sociedade e de acordo com a qual o educará através de determinadas instituições – tais como a Igreja, o "estado", a ciência – que se apropriam do corpo para defini-lo e delimitá-lo, postular o que é certo ou errado, o que é "natural" e o que não é.

Susan Canty Quinlan, *Lusosex. Gender and Sexuality in the Portuguese-Speaking World* (Minneapolis/St.Paul: Minnesota University Press, 2002), 258-75.

[36] Stevi Jackson & Sue Scott, *Gender: A Sociological Reader* (London and New York: Routledge, 2002), 62.

[37] Connell R.W, *Gender and Power* (Sidney: Allen and Unwin, 1987), 61.

[38] Michael Gard, *Men Who Dance: Aesthetics, Athletics & the Art of Masculinity* (New York: Peter Lang, 2006), 125.



[Imagens retiradas do videoclip "O Corpo é que Paga".]

Note-se que nestas figuras o bailarino masculino aparece no videoclip a rodopiar com um movimento leve, o que nos remete para o estilo musical do ballet. Esta performance do dançarino masculino subverte assim a conceptualização da virilidade masculina portuguesa, visto que temos um homem que dança com um movimento suave, ao som do pop. O corpo masculino que dança apresenta-nos 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. Aliás, estes atos performativos por parte do dançarino masculino e de António Variações podem ser considerados como atos teatrais, nos quais as sensibilidades camp se manifestam. Por um lado, temos o dançarino masculino que performatiza um ato de ballet – rodopia – e, por outro lado, temos Variações a dançar de uma forma mais "feminina." Estas sensibilidades de camp performatizadas neste videoclip permitem também subverter os binários masculino/feminino, isto porque como já foi mencionado, temos dois homens que dançam de uma forma graciosa. Portanto, esta teatralidade de camp possibilita desmitificar a construção binária atribuída ao masculino/feminino e permite também criticar estas mesmas construções. Como refere Richard Dyer, "[camp] plays with the

vocabulary of straight society (in particular, the excesses of male and female role-playing) sends up that society in a needling undermining way."[39]

Como foi mencionado anteriormente, durante este videoclip, "O Corpo é que Paga", António Variações encontra-se a dançar, e o corpo dele encontra-se rodeado tanto de mãos masculinas como de mãos femininas. Portanto, o corpo de Variações transforma-se num *locus* de desejo, em que a beleza do seu corpo se torna tão importante como outras postulações, consequentemente acabando por se tornar num "hábito representativo" e dando lugar a novas e tradicionais formas perante a sociedade.



[Imagem retirada do videoclip "O Corpo é que Paga".]

Outro aspeto importante de se salientar no videoclip "O Corpo é que Paga" é o fato de António Variações se encontrar numa cozinha, mexendo numa panela. Quando levanta o testo da panela, Variações ri-se para a câmera. Mais uma vez, Variações parodia com os valores tradicionais – segundo a ideologia de Salazar – masculinos e femininos da sociedade portuguesa, isto porque segundo estes valores não compete ao homem cozinhar e outras tarefas domésticas, mas sim à mulher. Esta representação do

[39] Richard Dyer, *The Culture of Queers* (London and New York: Routledge, 2002), 183.

homem na cozinha não se limitava somente ao contexto português. No contexto britânico, no videoclip "I want to Break Free" (1984) dos *Queen* o Freddie Mercury também se encontra na cozinha. Apesar de não existir qualquer tipo de relação ou de influência entre António Variações e este grupo, verifica-se que o tema do homem na cozinha também se encontra presente. Contudo, existe uma diferença reveladora entre estes videoclips relativamente aos homens na cozinha: no videoclip "I Want to Break Free" os homens aparecem vestidos de mulheres. No entanto, apesar de os homens se encontrarem "transvestidos" é possível identificá-los como homens, uma vez que os atributos masculinos encontram-se visíveis. Esta performance dos *Queen* permite também problematizar os géneros, uma vez que a imagem do homem surge "transvestido" de mulher.



[Imagem retirada do videoclip "I Want to Break Free" dos Queen.]

Adicionalmente, assim como no videoclip "O Corpo é que Paga", o videoclip "I want to Break Free" apresenta o corpo de Freddie Mercury a ser cercado tanto por homens como por mulheres.



[Imagem retirada do videoclip "I Want to Break Free".]

Deste modo, assim como na canção "O Corpo é que Paga", o desejo (homo)erótico encontra-se presente em ambas performances. Aliás, é possível pressupor-se que em ambos os videoclips existe uma tentativa por "desconstruir" os binários masculino/feminino e as conceptualizações tradicionais, uma vez que em ambos os contextos o homem é posicionado num espaço privado (cozinha) que era tradicionalmente o domínio da mulher.

Por outro lado, no videoclip "O Corpo é que Paga" o fato de Variações levantar o testo da panela e de sorrir para a câmera pode ser entendido como uma forma de ridicularizar as preconcepções da homossexualidade, uma vez que um dos adjectivos depreciativos utilizados para discriminar os gays em Portugal é a palavra "paneleiro", um termo do calão que supostamente revela caraterísticas associadas com a homossexualidade masculina.[40]

[40] No dicionário Priberam, a palavra 'paneleiro' contém os seguintes significados: substantivo masculino 1[Portugal: Beira] Fabricante ou vendedor de panelas. 2. [Portugal, Calão]. Homem homossexual. = Bicha, Larilas, Maricas, Panasca. Adjectivo. 3. [Portugal, Calão] Que revela características geralmente associadas à "masculinidade masculina". = Bicha, Larilas, Maricas, Panasca. 4. Diz-se de uma espécie de cabresto. Para mais informações consulte-se o dicionário Priberam online http://www.priberam.pt/dlpo/paneleiro. Ou poderá consultar-se um dicionário etimológico.



[Imagem retirada "O Corpo é que Paga".]

Portanto – apesar da palavra "paneleiro" não se encontrar no texto, apenas estar meramente implícita – quando António Variações levanta o testo da panela e sorri para a câmera, Variações poderá estar a aludir para o fato de que o termo "paneleiro" não o afeta e consequentemente ridiculariza o uso deste termo. A referência irónica à palavra "paneleiro" estabelece uma relação direta com a palavra queer. Note-se que nos Estados Unidos da América o termo queer era usado também de uma forma depreciativa relativamente aos gays. Contudo, nos anos noventa, a palavra queer experienciou um "renascimento" político devido à limitação das categorias universais de gay e lésbica; ao surgimento do SIDA nos finais dos anos oitenta e inícios dos anos noventa; à colisão política de *Queer Nation* e o seu impacto sobre a reconceituação da identidade sexual. Note-se que foi a associação *Queer Nation* que reclamou publicamente a palavra queer nos Estados Unidos da América. Esta associação visava combater a homofobia e o *queerbashing*. Como resultado, o termo queer ganhou uma amplitude política, visto que esta palavra salienta a homofobia internalizada destes indíviduos com a finalidade de combater esta mesma homofobia. Logo, Variações

poderia estar a reapropriar-se do termo "paneleiro" para desnaturalizar os significados negativos deste termo.

Num outro videoclip, intitulado "Estou Além"[41], é possível verificar-se que o corpo de Variações continua a ser o "protagonista" da performance. Variações surge neste vídeo sozinho deitado na areia, numa praia, a movimentar-se sensualmente. De seguida, o plano começa a focar-se no corpo de Variações, mas este plano surge de baixo para cima, e quando a câmera de filmar sobe é possível visualizar-se a forma do pénis de Variações, o que acaba por reforçar o desejo que o corpo de Variações exerce.



[Imagens retiradas do videoclip "Estou Além" de António Variações.]

Esta visualização permite transmitir ao público (queer) um desejo homoérotico. Este desejo homoérotico poderá provocar sentimentos éroticos, sensações e desejos, através da representação do corpo de Variações. Logo, o corpo de Variações cria um discurso érotico entre a sua performance e a plateia.

Seguidamente, António Variações aparece mais uma vez semi-nu rodeado por mãos, tanto masculinas como femininas. Desta vez, estas mãos aparecem a fazer

[41] Por favor, consulte-se o seguinte link do youtube: https://www.youtube.com/watch?v=DLon1NWIisA. Consultado no dia 25 de Abril de 2013.

movimento como se estivessem a chamar o corpo de Variações. Estes movimentos feitos pelas mãos acabam, mais uma vez, por demonstrar o magnetismo do corpo de Variações, servindo como ilustração da sugestão de Foucault em estudar os efeitos do poder através do corpo, e não ao nível da ideologia.[42] Enquanto que a teologia cristã e o neoplatonismo expressam que o corpo é uma prisão da alma, Foucault argumenta que "the soul is the prison of the body."[43] Por sua vez, Judith Butler interpretou o ponto de vista de Foucault relativamente ao corpo, na sua obra *Discipline and Punish*, como sendo um "lugar de transferência de poder":

> Power happens to this body, but this body is also the occasion on which something unpredictable (and, hence, undialectical) happens to power (...). In the place of a theory of agency located in a subject, we are asked to understand (...) the way that power is compelled into a redirection by virtue of having the body as its vector and instrument (...) [T]he conceptual point at issue here is to think agency in the very relation between power and bodies, as the continued activity of power as it changes course, proliferates, becomes more diffuse, through taking material form.[44]

Com efeito, o corpo de Variações pode ser visto como um principal lugar de transferência do poder, constituindo uma base fundamental para os processos de formação de novas identidades. Na obra *The Phenomenology of Perception*, Merleau-Ponty menciona a importância de o corpo desempenhar um papel importante na

[42] Michel Foucault, "Body/Power.," *In C. Gordon (Ed.) Power/Knowledge: Selected interviews and writings, 1972-1977* (1980a). Nesta entrevista Foucault disse o seguinte na página 58: "I'm not one of those who try to elicit the effect of power at the level of ideology. Indeed I wonder whether, before one poses the question of ideology, it wouldn't be more materialist to study first the question of the body and the effects of power on it. Because what troubles me with these analyses which prioritise ideology is that there is always presupposed a human subject on the lines of the model provided by classic philosophy, endowed with a consciousness which power is then thought to seize one."

[43] Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (London: Allen Lane, 1977), 30.

[44] Judith Butler, "Bodies and Power Revisited," *In D.Taylor & K. Vintges (Eds.), Feminism and the final Foucault* (2004): 187.

sexualidade ("the body in its sexual being"[45]), e ainda refere que o corpo é "an historical idea" em vez de "a natural species."[46] Da mesma forma, Simone Beauvoir refere no seu livro *Second Sex* (1949) que quando se afirma por exemplo "mulher" e por extensão qualquer tipo de género se trata mais de uma situação histórica do que de um fato natural.[47] Quer isto dizer que, em ambos os contextos, a existência das dimensões materiais e naturais do corpo não são negadas, são sim reconcebidas como distintas do processo pelo qual o corpo ostenta significados culturais.

Adicionalmente, pode-se estabelecer relações entre os corpos, o género e o desejo sexual. Uma vez que temos um corpo, que é culturalmente inscrito como masculino ou feminino, nós podemos performatizar um género ou uma identidade nesse corpo e pode-se usar o corpo para transmitir um desejo. Desta forma, o desejo transmitido pelo corpo de Variações através das suas performances faz com que o corpo se mova para além das fronteiras do masculino/feminino e do heterossexual/homossexual, contribuindo assim para a formação de identidades queers. A sua performance antecipa o apelo da Rennee Hoggland para que o corpo se libertar das convenções sociais:

> the question of embodied being, because of its inescapable multi-facetedness, must be released from the chains of both liberal humanist and poststructuralist thought, in order to be addressed more productively from a genuinely multidimensional, interdisciplinary perspective, in which any form of mind/body distinction can no longer be legitimately maintained.[48]

[45] Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (London: Routledge, 2002), 189.
[46] Ibid., 190.
[47] Simone de Beauvoir, *The Second Sex* (New York: Vintage, 1974), 38.
[48] Renee C. Hoogland, "'Fact and Fantasy: The Body of Desire in the Age of Posthumanism'," *Journal of Genders Studies* 11(2002): 215.

A materialidade dos corpos encontra-se sempre em negociação com os entendimentos culturais que mudam com os períodos históricos, e que alteram a matéria dos corpos. Enquanto que o corpo é limitado por tais influências, o corpo também encontra o potencial para ultrapassar as fronteiras que o limitam transformando assim em novas formações sociais. Logo, o corpo de Variações ganha múltiplas possibilidades significativas, uma vez que a sua aparência não é predeterminada por qualquer tipo de essência interior e a sua expressão no mundo deve ser compreendida como um acesso e uma específica prestação de um conjunto de possibilidades culturais, nomeadamente queer.

Adicionalmente, note-se que neste videoclip "Estou Além" a performance de António Variações continua a ser camp. Ao longo destas performances, a teatralidade e até mesmo a comédia da dança de Variações permitem não só desconstruir a conceitualização da "feminidade" que se encontra associada à dança – uma vez que temos um homem a dançar –, mas também possibilita a desnaturalização das concepções do género e da sexualidade, visto que o corpo de Variações torna-se num *locus* magnético que possibilita a criação de formas novas e tradicionais perante a sociedade. Se todas as canções e os paratextos de António Variações são ambíguos, quais são os fatores ou as palavras-chave que permitem uma leitura queer?

O Anjo da Guarda: Tradição e Crítica

Neste subcapítulo analisar-se-á como alguns temas das músicas de António Variações, tais como o catolicismo, saudade, o amor materno, solidão apelavam não só a plateias heterossexuais, como também a público queer. Procurar-se-á explorar

quais os motivos pelos os quais as produções culturais de António Variações não só apelaram a audiências queer, mas também a públicos não queer?

Como foi mencionado no início deste capítulo, António Variações usa a ambiguidade relativamente ao género e a sexualidade nas letras das suas canções, o que possibilita fazer uma interpretação queer das suas músicas – o que, por sua vez, permite romper com os valores tradicionais portugueses dando espaço para a criação de identidades (marginais e queer) que até então se encontravam submergidas na sociedade portuguesa. A música deste performer proporciona também a exploração de prazeres que foram socialmente marginalizados e "excluídos" pela sociedade.

Um dos grandes êxitos de António Variações foi a canção "Anjinho da Guarda" (1982). O grande sucesso da música dever-se-á em parte ao fato de estar ligada ao imaginário católico, embora ao mesmo tempo funcione como uma crítica a esta instituição religiosa. Note-se que, ao longo desta canção, Variações afirma ter um anjo sempre presente e que o protege: "Eu tenho um anjo, um anjo da guarda/ Que me protege de noite e de dia/ Eu tenho um anjo, anjo da guarda/ Que me protege de noite e dia/ Eu não o vejo/ Eu não o oiço/ [...]/ Posso contar com a sua vigia/ [...]/ Usa uma luz que me ilumina." A ironia de Variações é clara quando menciona que tem um anjo que o protege, porque depois refere que não o vê e nem sequer o ouve, o que pressupõe um sentimento sarcástico sobre a figura do anjo – figura protectora segundo a doutrina da Igreja Católica.

Aliás, o uso da figura do anjinho e das questões ligadas ao catolicismo é eficaz na marketização e visibilidade da sua música, uma vez que a Igreja Católica era ainda um dos pilares principais na mentalidade portuguesa. Ao se apropriar (e subverter) de um dos pilares da sociedade portuguesa, Variações conseguiria apelar a um público mais amplo, igualmente ao não fazer uso de uma melodia normalmente associada com

questões religiosas. Variações usa um tom mais *rock*[49], ao contrário por exemplo da banda *Três Tristes Tigres* (1992)[50], que na sua adatação desta canção, adotaram um tom mais calmo, que se pode associar mais facilmente com as melodias religiosas. Variações, ao usar a ironia (o rock e a invisibilidade do anjo), relativamente a questões religiosas, acaba por desafiar alguns membros da Igreja Católica, mais particularmente aqueles que são mais conservadores, uma vez que a ironia lhe permite desconstruir alguns dos dogmas religiosos que foram impostos pelo catolicismo durante séculos. E como foi mencionado anteriormente, a Igreja Católica desempenhou um papel relevante na estigmatização da homossexualidade.

Note-se que o tema do imaginário católico continua presente na canção "Olhei para Trás" (1984). Contudo, esta canção acaba também por refletir sobre as condições socioeconómicas em que os portugueses viviam durante o regime Salazarista. Nesta canção, Variações começa por cantar "Já fiz o exame da 4ª classe/ Já fiz a comunhão solene/ Para pensar na vida já tenho idade/ Mãe quero ir ganhar dinheiro/ Pai, quero ir para a cidade". E continua cantando:

> Mala nova na mão/ Feita de madeira e papelão/ Dentro um fato de cotim/ Que era do meu irmão Delfim/ Os sapatos de lona/ E o diploma das minhas habilitações/ O terço e o santinho/ E o meu livrinho de todas as orações/ [...] / E pró senhor Coelho, que é merceeiro/ Vai uma carta de recomendação/[...].

Estes versos aqui acabam não só por refletir a vida de Variações mas também a vida de milhares de crianças e jovens portugueses que saíam das suas aldeias para as grandes cidades – normalmente para casa de outros familiares que já tinham feito o

[49] Por-favor verifique-se a seguinte adatação no seguinte link: http://www.youtube.com/watch?v=OqahT9nzSUM, consultado no dia 03 de Outubro de 2014.
[50] Ibid: http://www.youtube.com/watch?v=IitXc050Y6Q, consultado no dia 03 de Outubro de 2014.

mesmo percurso – à procura de melhores condições de vida. Esta música volta a retomar a crítica à Igreja Católica e o o relevo que a Igreja Católica teve na alienação das classes mais desfavorecidas. "O terço e o santinho" e o livro das orações representam o poder que a Igreja Católica exercia sobre a sociedade portuguesa, uma vez que esta sociedade era maioritariamente Católica. Note-se que a Igreja Católica encontrava-se de mãos dadas com o regime salazarista, o que de uma certa forma lhe permitiu controlar as vivências desta sociedade, visto que esta apelava para os bons cotumes da moralidade e que considerava a homossexualidade como algo pecaminoso e imoral.

No entanto, é aqui importante fazer notar que o tema desta canção acaba por apelar tanto a audiências heterossexuais como queer, visto que o tema desta música reflete as situações em que milhares de portugueses se encontravam ("quero ir para a cidade"). Muitos deles saíram das suas aldeias e cidades à procura de melhores condições de vida, como já foi referido. Deste modo, quando o sujeito lírico canta que saiu da sua aldeia, permite que as audiências se relacionem com esta música, isto porque existe um sentimento de partilha entre esta plateia e esta música. Ao cantar esta situação aqui analisada, o sujeito lírico cria um elo que é partilhado entre o cantor e estas plateias. Aliás, o uso do imaginário católico expresso em diversas palavras-chaves – como "comunhão solene", "o terço e o santinho" "o livrinho de todas as orações" – possibilitam também apelar audiências que eram católicos.

Contudo, esta música alude a uma experiência mais especificamente queer. Quando Variações canta que partiu da sua aldeia para a grande cidade, facilmente se constata a existência de um *topos*: a partida de um rapaz de um meio pequeno e que é queer, que chega à grande metrópole (Lisboa), o que lhe permitiria experienciar a sua sexualidade de uma forma mais livre. Estes grandes centros urbanos possibilitariam

uma fuga ao condicionamento do preconceito. No entanto, é importante aqui salientar que não existe qualquer tipo de referência explicíta nesta canção sobre a sexualidade deste cantor. Apenas existem ambiguidades presentes nesta música que possibilitam uma leitura queer desta canção. Aliás, a própria sensibilidade queer e o homoerotismo de António Variações podem ser deduzidos pelas ambiguidades do uso do imaginário católico, uma vez que as suas práticas são reproduzidas por elementos populares e pelo conhecimento das doutrinas da Igreja Católica.

Adicionalmente, esta ida para a grande cidade também proporcionava mais facilmente a descoberta de pessoas que partilhavam a mesma identidade sexual. Por outro lado, a ideia de se sair de uma cidade pequena ou de uma aldeia para uma grande cidade à procura de uma liberdade sexual também se encontra presente em outras canções, como por exemplo o poema "O Rapaz da Camisola verde" (1954) de Pedro Homem de Mello, adaptado pela fadista Amália Rodrigues (1965). Esta relação é configurada explicitamente: "Perguntei-lhe quem era e ele me disse: "Sou do monte, Senhor, e um seu criado." Como se pode notar o rapaz afirma que é de um meio pequeno e refere que está ali para servir as necessidades (incluindo relações sexuais) deste senhor, que faz parte da alta elite portuguesa.

O *topos* da saída do jovem de um meio pequeno para uma grande cidade não se limitava somente ao contexto português. Por exemplo, no contexto britânico verifica-se este tema na canção "Smalltown Boy" (1984), cantada pelo grupo *Bronski Beat*. Apesar de não existir qualquer tipo de relação ou de influência entre António Variações e este grupo, verifica-se que o tema do rapaz que sai do meio pequeno para cidade grande abrange um contexto mais longo. O videoclip de "Smalltown Boy"[51] começa por mostrar um rapaz sentado no comboio, seguindo-se um *flashback* em que

[51] Por-favor consulte-se o seguinte link do youtube: http://www.youtube.com/watch?v=te3xtLqDf6E. Consultado no dia 10 de Setembro de 2014.

o jovem recorda um homem a saltar de uma prancha para uma piscina. O plano seguinte coloca o jovem na piscina a olhar para um homem que está a nadar. Durante esta cena do videoclip há um momento em que o rapaz se encontra a olhar para o corpo semi-nu deste homem, e existe uma troca de olhares entre este dois, seguido de um sorriso por ambas as partes. Na minha opinião, esta troca de olhares possibilita demonstrar o desejo sexual entre este rapaz e o homem, tornando-se o corpo do homem assim um objeto sexual desejado por parte do rapaz. John Berger menciona o seguinte: "A man's presence is dependent upon the promise of power which he embodies. [...] A man's presence suggests what he is capable of doing to you or for you [...]. But the pretence is always towards a power which he exercises on others."[52] Logo, a presença de um homem acaba quase sempre por refletir um poder que influencia os outros. Laura Mulvey, no seu artigo "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975), afirma que existem momentos em que um determinado olhar pode ser um meio de se obter prazer, assim como o fato de se ser observado pode também levar à fruição de prazer através deste olhar. Esta objetivação sexual através da troca de olhares ocorre quando o corpo corresponde com a fantasia do observador. Mulvey apelida a primeira forma de objectivação de "active schopophilia" e define-a como "the pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight" que acontece devido à "separation of the erotic identity of the subject from the object."[53] Mulvey continua por analisar a identificação com a imagem sendo vista como uma segunda categoria de objectivação e descreve isto como uma identificação do ego "with the object on the screen through the spectator's fascination with and recognition of his like. Thus: the first (active scopophilia) is the function of sexual

[52] John Berger, *Ways of Seeing* (London: Penguin Books, 1972), 39-40.
[53] Laura Mulvey, ""Visual Pleasure and Narrative Cinema"," in *The Routledge Reader in Gender and Performance*, ed. Lizbeth Goodman and Jane de Gay (New York: Routledge, 1998), 271.

instincts, the second (identification) of ego libido."[54] Portanto, o corpo do homem que se encontra semi-nu torna-se objecto de desejo (active schopophillia) pelo rapaz que o admira. Adicionalmente, Steve Neale argumenta que a passividade do feminino "to-be looked-at-ness" pode também ser aplicada nas imagens da masculinidade, quer em relação à identificação da mulher (heterosexual) quer à do gay.[55] . No caso concreto do videoclip de "Smalltown Boy" pode-se subentender que o corpo do homem (que se encontra na piscina) que está a ser observado pelo jovem cria um desejo sexual por parte deste rapaz.

No contexto queer, a troca de olhares desempenha um papel importante na objetificação do desejo sexual. Como foi referido anteriormente, as relações entre indíviduos queer eram vividas de forma secreta, no qual o olhar empreende os significados do desejo sexual. De acordo com Patrick Higgins:

> gay men are able to subtly communicate their shared worldview by a special gaze that seems unique to them [...] Most gay men develop a canny ability to instantly discern from the returned look of another man whether or not he is gay. The gay gaze is not only lingering, but also a visual probing.[56]

O olhar entre dois indíviduos não permite só enfatizar o desejo (sexual) entre estes, mas possibilita também descodificar a sexualidade. O olhar tem assim uma amplitude importantíssima na enfatização do desejo sexual. Aliás, no contexto queer, a troca de olhares permite destabilizar o silêncio destes indíviduos, uma vez que o olhar funciona como um meio de identificação sexual e de desejo e pode também funcionar como um "aperto de mão maçónico."

[54] Ibid., 271.
[55] Steve Neale, "Masculinity as Spectacle," *Screen* 24, no. 6 (1983): 11.
[56] Patrick Higgins, *A Queer Reader* (London: New Press, 1993), 235-36.

Retomando a análise do videoclip de "Smalltown Boy", quando o jovem se encontra sozinho ele é vítima de violência e de seguida vê-se o jovem a ser levado pela polícia para casa dos pais dele, onde este é confrontado pelos pais sobre a sua (homos)sexualidade. Apesar de não existir qualquer diálogo e das ambiguidades relativamente a esta cena, pode-se deduzir que os pais ficam bastante aborrecidos e o pai tenta bater no filho, sendo impedido pela polícia. No final do videoclip, os pais despedem-se do jovem e este parte no comboio para a grande cidade, onde poderá viver e explorar a sua sexualidade de forma mais livre. A letra é também reveladora. Os primeiros versos desta canção realçam a necessidade de se sair de casa à procura de um amor que não pode ser encontrado naquele meio pequeno:

> You leave in the morning/ With everything you own/ In a little black case/ Alone on a platform/ The wind and the rain/ On a sad and lonely face/ [...]/ But the answers you seek/ Will never be found at home/ The love that you need/ Will never be found at home.

As semelhanças com a música "Olhei para Trás" demonstram como o tema da mudança de um meio pequeno para uma cidade se encontra presente em ambas canções – independemente do contexto sociocultural, em que ambas músicas se inserem.

Contudo, como foi já referido, esta canção "Olhei para Trás" dirige-se tanto às plateias heterossexuais como queer devido ao tema desta música – querer ir para a cidade e o tema religioso católico. Apesar de não existir qualquer tipo de referência explícita sobre questões relacionadas com a sexualidade nesta canção, as ambiguidades presentes nesta música (relativamente a uma liberdade queer), possibilitam aos leitores mais atentos interpretarem esta música de maneira queer.

Adicionalmente, António Variações é um músico e performer *avant-garde* (desenvolverei este conceito no último subcapítulo deste capítulo), uma vez que os paratextos deste performer estabelecem uma conexão entre a transgressão das práticas deste performer, mas ao mesmo tempo confirmam os diálogos com os valores tradicionais (neste caso, e paradoxalmente, uma tradição de ruptura definidos pelo *avant-garde* e também pela queerização). Logo, a música de Variações estabelece um elo de ligação entre ele e as suas audiências (tanto heterossexuais como queer).

O tema religioso com tratamento irónico está também presente na canção "Visões-Ficções *(Nostradamus*)." O sujeito lírico apresenta um tema apocalíptico – que continua muito ligado ao imaginário católico. O cantor começa por cantar: "Já vejo o mar a crescer/ Onda gigante a varrer/ Só vejo corpos a boiar/ Vejo a cidade a ruir/ E o chão que se está a abrir/ Só oiço gente a gritar." Estes versos representam o tema do fim do mundo, uma vez que existe uma onda que se está a formar, o chão começa a abrir-se, e, consequentemente, as pessoas começam por gritar. Esta ideia do fim do mundo associado com a água remete-nos para o episódio bíblico do dilúvio, no livro de Génesis, capítulo sete. O episódio descreve um determinado momento na história da vida humana em que Deus queria aniquilar os humanos devido às suas perversidades. Deus decidiu então trazer um dilúvio para a terra, e decidiu poupar a vida de Noé e da sua família – Deus ordenou a Noé que ele construísse uma arca na qual ele e os seus familiares assim como animais se salvassem do dilúvio.

No entanto, o próprio título da canção (*Nostradamus*) está a referir-se ao próprio Michel de Nostredame. Nostredame foi um apotecário, médico e praticava a alquimia durante a época do Renascimento. Nostredame ficou conhecido na história pela sua "suposta" habilidade de prever o futuro. Contudo, as profecias de Nostredame encontravam-se directamente ligadas à história do catolicismo.

Voltando à análise desta canção, Variações continua por cantar o seguinte: "Ai, que eu estou a delirar?/ O que é que estou a inventar?/ Não vos quis impressionar." O sujeito lírico começa por questionar aquilo que está a dizer, e acaba mesmo por se perguntar o que é que ele está a inventar. No entanto, este performer reapropria-se novamente da ironia e volta a criticar os canônes da Igreja Católica: "São as velhas profecias que o vidente deixou escrito para assustar." Apesar de não existir qualquer referência explícita, pode-se deduzir que "as velhas profecias" a que o sujeito lírico refere são as profecias do Nostradamus (ou sagradas escrituras em geral).

De seguida, o sujeito lírico prossegue com a crítica: "Já vejo a vida a fugir/ Da força a resistir/ Já não consegue respirar/ Do céu eu vejo descer/ O fim em cargas a arder/ Já oiço a terra estoirar/ [...]/ São as velhas profecias que o vidente deixou escrito para assustar/ [...]/ Não vos quis impressionar." Estes versos continuam por representar o desenvolvimento do Apocalipse, visto que as pessoas estão a morrer ("Já vejo a vida a fugir") e o mundo está a colapsar ("Já oiço a terra estoirar"). No entanto, o sujeito lírico volta a fundamentar que isto tudo não passa de profecias, que foram usadas durante anos para assustar as pessoas. Portanto, Variações enquanto músico apropria-se dos dogmas católicos para se conectar com as suas audiências, porém ele critica estes próprios dogmas e menciona que estas "velhas profecias" funcionaram durante séculos como um mecanismo de terror e de controlo por parte da Igreja Católica e também por parte do estado político. Note-se que, como foi referido nos capítulos anteriores, tanto as instituições religiosas como a do estado se apropriavam dos dogmas religiosos para inculcar o medo e a opressão, de maneira a criar um estado perfeito regido pela boa moralidade.

Os temas da solidão e da ausência (de lugar, de identidade) são também refletidos em diversas canções de António Variações. Por exemplo, na canção "Estou

Além" o cantor começa por cantar: "Não consigo dominar/ Este estado de ansiedade/ A pressa de chegar/[...]/ Não sei de que é que eu fujo/ Será desta solidão/ [...]/ Quem quer dar-me a mão." Note-se que estes versos refletem a solidão, o entediamento e o alheamento do sujeito lírico onde ele se encontra, daí que ele refira mais tarde que irá continuar a procura o seu lugar no mundo ("Vou continuar a procurar o meu mundo, o meu lugar"). O tema da solidão é também muito visível na poesia portuguesa, como por exemplo na do poeta António Nobre, e Florbela Espanca, entre muitos outros. Nomeadamente, o poema "O meu cachimbo" de António Nobre reflete essa solidão: "Vejo passar a minha vida/ Como n'um grande cosmorama: Homem feito, pallida Ermida/ [...]/ Por alta noite, às horas mortas,/ [...]/ Alli, mettido no buraco/ [...]/ Os meus amigos onde estão?". Assim como Variações, o tema da solidão em Nobre é notória, e no caso concreto de Nobre, a solidão é resultado da saudade que ele tem pela pátria. Contudo, o tema da solidão da poesia de Nobre difere da António Variações, visto que na letra desta música – "Estou Além" – não existe qualquer tipo de referência explícita à saudade da pátria (Portugal). A questão da solidão e até mesmo o próprio título da canção "Estar Além" poder-se-á referir ao estilo musical deste performer e a própria alienação. Note-se que apesar de António Variações ter assinado um contrato com a editora Valentim de Carvalho em 1978, somente em 1981 é que lançou o seu primeiro álbum, isto porque a música de Variações era bastante diferente para a época.

Desta maneira, o "Estar Além" poderá simbolizar que as músicas deste cantor transcendem os "valores culturais tradicionais portugueses", levando a que Variações se encontre "alienado." Aliás, as músicas de Variações reconfiguram estes "valores tradicionais," ao utilizar diversos estilos musicais nas suas canções – o que diferenciava a sua discografia de outros cantores da altura –, como por exemplo, o

rock (“Anjinho da Guarda”), o Fado (“Voz Amália de Nós”), o pop (“Canção de Engate”), entre outros.

No entanto, a solidão a que Variações se refere poderá também ser interpretada – particularmente para um leitor queer – como uma denúncia da inexistência de uma cultura queer em Portugal. Embora não exista qualquer tipo de refêrencia explícita sobre esta ausência queer nesta sociedade, a ambiguidade de alguns versos desta música permitem esta interpretação. No refrão da canção o sujeito lírico canta: “Vou continuar a procurar o meu mundo, o meu lugar/ Porque até aqui eu só/ Estou bem/ Aonde não estou/ Porque eu só quero ir/ Aonde eu não vou.” Para um leitor queer, estes versos poderão representar a inexistência de uma identidade e cultura queer em Portugal e esta ideia de solidão é salientada também nos seguintes versos: “Esta insatisfação/ Não consigo compreender/ Sempre esta sensação/ Que estou a perder.” Desta forma, a “solidão” e a “procura de um lugar no mundo” referido pelo sujeito lírico na canção “Estou Além” poderá refletir a inexistência de uma identidade queer comum e a falta de apoio por parte do associativismo à comunidade gay em Portugal, o que consequemente provocou uma contínua marginilização destes indíviduos gays. Por outro lado, não se pode deixar de referir que estes versos também podem aludir para a situação em que muitos gays se encontravam nesta altura. Contudo, como foi mencionado, não existe qualquer tipo de referência explícita sobre a ausência da cultura queer, apenas existem ambiguidades que possibilitam esta interpretação. As múltiplas ambiguidades que se encontram nas músicas de Variações permitem assim criar um elo entre este performer e as suas plateias (heterossexuais/queer). Note-se que, para indíviduos não queer o sujeito lírico poderia estar simplesmente a denunciar a sua condição de alienado – em termos musicais, estéticos – perante o restante da sociedade.

O tema da solidão volta a ser retomado na canção "Sempre Ausente" de Variações. O sujeito poético canta: "Diz-me que solidão é essa/ Que te põe a falar sozinho." O performer começa logo por fazer um convite ao seu interlecutor para definir o que entende por solidão ("Diz-me que solidão é essa"). Mais uma vez, Variações consegue, através deste convite, criar um elo pessoal entre ele e o seu público (tanto queer, como não queer). Nos versos seguintes ("Ou pensas que tu não existes/ Ninguém te veja"), salienta-se de novo a solidão, solidão que leva as pessoas à procura de "sonhos perdidos" como refere mais tarde o sujeito lírico ("Que viagem é essa/ Que te diriges em todos os sentidos/ Andas em busca dos sonhos perdidos"). Note-se que, assim como na canção "Estou Além", o tema da busca de um lugar continua presente nesta música ("Andas em busca dos sonhos perdidos"). A alienação e a solidão das pessoas resulta assim numa procura constante de um lugar, onde os "sonhos perdidos" possam ser concretizados.

Na segunda parte desta canção, o tema desta música sofre uma variação. O sujeito lírico começa por cantar: "Lá vai o Maluco/ Lá vai o demente/ Lá vai ele a passar/ Assim te chama toda essa gente." É aqui importante salientar que existem alguns termos que possibilitem demonstrar que o sujeito poético volta a criticar os discursos médicos que medicalizaram a homossexualidade ("Maluco/ Demente"). Adicionalmente, o verso "Assim te chama toda essa gente" reforça a ideia de que a conceptualização da homossexualidade era algo partilhado pela maioria ("toda essa gente"). No entanto, não existe uma referência explícita sobre a homossexualidade, nem a crítica à medicina é feita de forma clara. Existem, apenas, palavras-chave ambíguas que possibilitam esta interpretação ("Maluco/Demente/ Gente").

De seguida, o sujeito lírico reforça a ideia de que a solidão e a ausência possibilitam a estes indíviduos passarem despercebidos: "Mas tu estás sempre ausente

e não te conseguem alcançar." E continua por cantar: "Diz-me que loucura é essa/ Que veste de fantasia/ Diz-me que te liberta/ Que vida fazias." No entanto, aqui a "loucura" a qual o sujeito lírico se refere encontra-se associada à ideia de liberdade ("Diz-me que te liberta"). Aliás, a loucura poderá também estar ligada à ideia de que as práticas sexuais consideradas anteriormente como "divergentes" libertam estes indíviduos. No final desta canção, o sujeito poético diz: "Mas eu estou sempre ausente e não conseguem alcançar/ Não conseguem alcançar." Este último verso salienta o fato de o sujeito lírico não se enquadrar dentro dos parâmetros da sociedade ("Mas eu estou sempre ausente"), daí a sua alienação, mas também a sua libertação ("toda essa gente"). Logo, a alienação e a solidão que o sujeito poético refere poderão ter um duplo sentido: por um lado, para os seus públicos heterossexuais, o sujeito encontra-se alienado da sociedade devido às suas diferenças musicais e estéticas visuais; por outro lado, para um público queer, o sujeito lírico poderá estar a denunciar a falta de uma cultura queer, que por sua vez, faz com que este não se enquadre na sociedade, libertando-o a "loucura" das convenções socioculturais.

O tema da saudade continua também presente na canção "Adeus que me vou Embora." O sujeito lírico começa cantando: "Adeus que me vou embora/ Adeus que me vou embora/ Vou daqui prá minha terra/ Que eu desta terra não sou." Esta estrofe começa logo por refletir o sentimento de saudade do sujeito poético, uma vez que ele afirma que se vai embora (de onde está) e que vai voltar para a sua terra natal. Estes versos aludem à ideia de que o sujeito lírico se encontra no estrangeiro e sente saudades da sua terra, o que faz com que o sujeito poético queira voltar às suas origens – note-se que o tema da saudade relativamente à pátria encontra-se bastante presente na poesia portuguesa, como por exemplo, a do António Nobre como foi mencionado anteriormente. De seguida, o cantor canta: "Tenho a minha mãe à espera/

Cansada de me esperar/ Naquela encosta da serra/ Vamos ser dois a chorar." Mais uma vez, salienta-se aqui a ideia da saudade e o sujeito poético menciona ainda que a mãe está à espera dele naquela encosta da serra – encosta esta que pode simbolizar a aldeia de Fiscal, a terra natal de António Variações. O sentimento de saudade volta a ser enfatizado pelo performer, quando ele refere que "Vamos ser dois a chorar" – ele e a mãe – devido às saudades que são nutridas pela distância.

Seguidamente, o sujeito poético continua por cantar: "À espera tenho o meu pai/ Aos anos que o não vejo/ O tempo que vai durar/ O meu abraço e o meu beijo/." Note-se que estes versos, assim como os anteriores, enfatizam a ideia de que por causa da distância, a saudade aumenta, daí que o "abraço" e o "beijo" sejam longos, como refere o sujeito. Aliás, o sentimento de saudade é quase sempre associado com a ideia do amor entre o sujeito lírico e os pais. Na última parte desta canção, o sujeito poético canta: "Vim solteiro e vou solteiro/ Vou livre de coração/ Se alguém me quiser prender/ Já não vou dizer que não." Estes versos demonstram que o sujeito lírico se encontra solteiro na terra onde está, mas menciona que caso alguém o quiser, já não vai negar o seu amor por esta pessoa ("Já não vou dizer que não.")

Desta maneira, os elementos desta canção encontram-se repletos de sentimentos ligados à saudade, ao amor pelos pais e pela terra. A saudade que cresce no sujeito lírico é tão forte, que faz com que este queira partir da cidade de onde se encontre e regresse a sua casa. Esta saudade a que o sujeito lírico se refere ao longo desta canção permite estabelecer um elo forte entre o perfomer e o seu público, uma vez que, durante os anos sessenta e setenta do século XX muitos portugueses tinham emigrado para fora do país a procura de melhores condições de vida. Adicionalmente, assim como Variações, os emigrantes deixaram os seus familiares, bens, entre muitas coisas, para trás. O tema da saudade é assim relacionado entre o cantor e o seu

público, o que mais uma vez reforça a ideia de que Variações estabelece uma relação entre ele e as suas audiências, visto que a maioria das músicas deste cantor espelhevam a realidade de milhares de portugueses.

O tema do amor materno também se encontra refletido na canção "Deolinda de Jesus." O sujeito lírico começa por cantar "A minha mãe/ É a mãe mais bonita/ Desculpem, mas é a maior." Estes versos salientam o amor que o sujeito poético tem pela sua mãe, uma vez que destaca a beleza da sua mãe ("É a mais bonita/ [...] mas é maior"). O tema do amor materno representado nesta canção de Variações permite que a maioria dos seus públicos também se identifique com este topos. Seguidamente, o cantor continua por cantar: "Canção de berço de embalar/ Melodia de dormir/ Mãe ternura a aconchegar." Note-se que o sujeito lírico utiliza expressões coloquiais relacionadas com o papel da mãe, enfatizando o carinho e o amor dele para com ela. Adicionalmente, a segunda parte desta canção volta a retratar a questão da saudade: "Saudade mãe é escrever/ Carta que vou receber/ Notícia de me alegrar/ Cartas visitas encontros/ Essa troca que nós somos/ Este prazer de trocar." Mais uma vez, o topos da saudade volta a possibilitar a ligação emocional entre o performer e os seus públicos.

Contudo, existem dois versos ambíguos presentes nesta canção que possibilitam aos leitores queer identificarem uma queerização nesta música. Nomeadamente, quando Variações canta: "[Mãe] E nem por isso, sou a imagem que queria/ Mas nem sempre me soube aceitar." Embora não exista qualquer tipo de referência visível sobre a sexualidade de Variações é possível supor que o sujeito poético se refira à sua homossexualidade e a aceitação da sexualidade por parte da mãe, visto que o sujeito lírico enfatiza que a imagem dele nem sempre correspondeu às expectativas da mãe, e consequentemente poderá subentender-se que até o próprio cantor não soube aceitar a sua sexualidade.

Desta maneira, o tema da saudade, do amor dos pais, da solidão e da alienação encontram-se bastante presentes nas canções de António Variações. Como foi explorado ao longo deste subcapítulo, estes temas permitiram a este performer se conectar com os seus públicos (tanto heterossexuais, como queer), visto que estes temas eram experienciados por muitos portugueses, independemente das suas sexualidades. Aliás, note-se que o sujeito lírico também se apropria de elementos tradicionais para esta partilha de sentimento.

E há uma Noite para Passar: Subversões Queer

Neste subcapítulo analisarei algumas das músicas de António Variações que retratam temas da libertação sexual e de amor. Adicionalmente, explorarei como é que o tema do prazer também se encontra presente nas músicas de Variações. Por outro lado, demonstrarei de que maneiras é que estas músicas possibilitaram ao cantor Variações a recuperação e a criação de identidades queer em Portugal – identidades estas que se encontravam no *bas-fonds* da sociedade. Uma das últimas músicas cantadas por António Variações, que teve um grande sucesso também a nível comercial e que explora o tema do prazer, é a "Canção de Engate", do álbum *Dar e Receber* (1984). Esta canção representa uma ruptura com um passado opressivo, visto que apresenta características de um discurso de libertação sexual e de um "amor livre." Na primeira quadra desta canção, Variações canta: "Tu estás livre e eu estou livre / E há uma noite para passar/ Porque não vamos ficar unidos/ Porque não vamos ficar/ Na aventura dos sentidos." As ambiguidades presentes nestes versos permitem-nos subentender que o sujeito da canção sugere ao seu "engate" que tenham relações sexuais, uma vez que ambos se encontram livres. Não se pode deixar de referir que a

ideia de relações sexuais casuais e sem compromisso não seria bem vista pela moralidade vigente.

O sujeito poético continua por referir nesta canção que existe um momento de desejo entre ele e o seu "engate", uma vez que há uma fixação de olhares entre eles: "Que tu tens o meu olhar." Esta troca de olhares reflete uma atração física crescente tornando os corpos em objetos de desejo – no contexto queer, esta troca de olhares é muito importante para estes indíviduos, visto que esta troca de olhares permite identificar e demonstrar o desejo sexual através do olhar, como é mencionado por Mulvey e Higgins. Esta troca de olhar permite também representar um discurso de libertação sexual, visto que é através da troca de olhares que o desejo (sexual) se manifesta, e é através deste que é possível que se consuma. E a fim de consumar este desejo, o sujeito lírico sugere ao seu engate que lhê dê a mão para sair daquele espaço ("Tens a minha mão aberta/ À espera de se fechar/ Nessa tua mão deserta") de maneira a se poderem entregar ao prazer. Numa entrevista ao jornal *Sete*, António Variações realçou a importância que o sexo tinha na sua vida: "[o sexo é] A saúde, a vida. Se não pratico sexo fico neurótico."[57] Se a importância do sexo ganha visibilidade no pós-25 de Abril, esta centralidade leva a um repensar de conceitos tradicionais. No refrão da "Canção de Engate", Variações introduz um conceito sobre relações humanas, apresentado alternativas ao jugo da moralidade vigente: "Vem que o amor/ Não é o tempo/ Nem é o tempo/ Que o faz/ Vem que o amor/ É o momento/ Em que eu me dou/ Em que te dás." Desta maneira, pode-se subenteder que estes versos intensificam mais uma vez a liberdade sexual que muitas das vezes foi considerada como sendo característica da "moralidade decadentista."

[57] Variações citado em Gonzaga, *António Variações Entre Braga E Nova Iorque*, 218.

Os versos "Vem que o amor/ Não é o tempo/ Nem é o tempo/ Que o faz/ Vem que o amor/" da "Canção de Engate" reforçam a análise queer desta música. O uso do verbo vir (Vem) nestes versos exerce um duplo significado: por um lado, o uso deste verbo serve para o sujeito desta canção dizer ao seu engate para que o acompanhe para casa ou para outro lugar onde possam ter mais privacidade, de maneira a se entregarem sexualmente um ao outro. Por outro lado, o uso do verbo "Vem" serve também para representar o momento no qual os dois chegam ao orgasmo, uma vez que ele diz que o amor é o momento em que se entregam um ao outro (sexualmente). Como já foi referido, existe uma ideia de se repensar sobre a centralidade do sexo e, consequentemente, a sexualidade emerge do *bas-fonds* da sociedade e acaba por romper com as medicalizações do patológico. O sexo começa assim a ganhar um lugar importante nas relações socioculturais e humanas, o que possibilita a liberdade sexual dos indíviduos. Portanto, note-se que esta mensagem de "liberdade sexual" possibilitava a Variações dirigir-se a uma plateia heterossexual, visto que este tema possibilita a estes públicos uma liberdade (sexual) de que não usufruiam durante o regime de Salazar – assiste-se deste modo a um rompimento com os valores tradicionais.

Contudo, existem versos e palavras-chaves nesta canção que possibilitam a um leitor mais atento uma análise queer desta canção. Os versos "Tu que buscas companhia/ E eu que busco quem quiser" são fulcrais para uma leitura queer desta canção, uma vez que o sujeito lírico refere que o seu engate anda à procura de alguém e ele busca quem quiser. De forma notável, e dificilmente por casualidade dada a persistente omissão de artigos ou substantivos que pudessem indicar género, António Variações não especifica qual é o género que ele procura para ter relações sexuais. Esta indefinição do género associada ao prazer é visível em diversas canções deste

perfomer – como demonstrarei –, o que permite uma interpretação tanto queer quanto normativa das músicas de Variações. A camuflagem relativamente ao género nesta música e em outras canções permite ao sujeito lírico expressar um desejo sexual, através de jogos de palavras, que não é discernível e, como tal, permite ambiguidade acerca da sua verdadeira intenção (aos que não têm conhecimento sobre estas matérias), mas ao mesmo tempo possibilita transmitir a sua verdadeira mensagem àqueles que compartilham a mesma identidade do sujeito lírico.

Esta música, entre muitas outras, possibilita a António Variações não só se dirigir a uma plateia não queer, como foi mencionado, mas também a um público queer, visto que as ambiguidades presentes nestes músicas de Variações possibilitam uma leitura queer. Note-se que alguns dos versos podem ser analisados de um ponto de vista heterossexual, dado a mensagem de liberdade sexual ("E há uma noite para passar/[...]/ Ser um corpo de prazer"). Contudo, estes versos também podem ser explorados de uma forma queer, isto porque como foi referido não existe qualquer tipo de referência explícita a quem é que o sujeito lírico se está a dirigir. Logo, as ambiguidades presentes nesta canção possibilitam múltiplas interpretações, pelo qual um indíviduo não queer pode-se relacionar com o tema desta canção (liberdade sexual), assim como um leitor queer pode também se conectar com o topos desta música. O tema da liberdade sexual encontra-se também muitas vezes associado com o tema de um amor livre – como por exemplo nesta canção. Em várias canções a ideia do sexo – metaforizado diversamente – reside quase sempre no momento ("E há uma noite para passar"). O protagonista destas canções nunca menciona um amor ligado à eternidade, como era usualmente feito na tradição da cultura portuguesa, pelo contrário, o sujeito expressa sempre a ideia de um "amor livre" restringindo ao momento presente. Os temas do "amor livre", "discurso sexual" – e até mesmo a

própria queerização – possibilitam ao sujeito lírico quebrar com os valores tradicionais populares e culturais da sociedade portuguesa, visto que ele não se foca na durabilidade do amor, mas sim enfatiza o prazer (sexual) daquele determinado momento. Aliás, as ambiguidades das letras das músicas de Variações desempenham um papel fundamental nos seus paratextos. Desta maneira, as capacidades de António Variações em romper as fronteiras dos modelos tradicionais, populares e de substituir as lógicas binárias com um "jogo" ambíguo permite chamar a atenção para o valor semiótico destas canções, o que consequentemente possibilita "abrir" um espaço crítico para a queerização destes próprios paratextos (músicas, capas de álbuns, estilo visual).

Na canção intitulada "Tu Aqui" (1982), Variações continua a problematizar a questão da ambiguidade do género. O sujeito lírico desta canção menciona que ele se encontra à espera de alguém: "Estava a pensar agora em ti/ E tu Aqui/ [...]/Tenho andado tão triste a pensar/ A pensar em ti/ [...]/Acreditar que tu não estás ausente/ Realizar o meu sonho de sempre/ De ter-te aqui". O sujeito poético começa por afirmar que ele se encontra triste só de pensar naquele indíviduo, uma vez que este "alguém" não se encontra presente ao lado dele. Contudo, ao longo desta canção, o cantor refere que já se encontra feliz, visto já se encontrar com essa pessoa e poderá assim realizar o sonho que ele sempre teve ("Acreditar que tu não estás ausente/ Realizar o meu sonho de sempre/ De ter-te aqui/ E tu estás aqui junto de mim").

De seguida, canta: "Julgar-te longe e ver-te de repente/ A emoção que eu não quero ocultar/ [...]/ Deixe-me olhar/ Tu estás aqui junto de mim." Esta "emoção" à qual o sujeito lírico se refere poderá ser a do desejo (sexual) que sente pela outra pessoa em questão – apesar de não existirem evidências concretas, existem apenas ambiguidades. Por outro lado, este sentimento poderá também ser uma alusão à

vontade de ser livre das convenções sociais. Dito de outro modo, o cantor poderá estar a falar sobre a sua liberdade enquanto queer, uma vez que refere que não quer esconder mais esta emoção ("não quero ocultar"). Mais uma vez, verifica-se a ausência de substantivos e artigos que possibilitam a identificação do género daqueles a quem a canção se refere. No contexto heterossexual, esta canção pode ser interpretada de um ponto de vista romântico. A segunda parte desta canção continua com um cenário romântico, visto que a pessoa de quem o sujeito lírico sentia saudade de ver e de estar, surpreende-o ao visitá-lo.

A canção "Gelado de Verão" de António Variações volta a retomar o tema do prazer associado ao momento:

> Foste a razão da viagem de umas férias para fugir/ [...] / Foste a frescura da minha sede/ Andei contigo na minha mão/ Pintei a boca de rosa e verde/ Foste o gelado do meu verão/ Foste a sombra do momento, tentação a experimentar / [...] / Foste a luz do salvamento do regresso ao meu olhar/ [..] / Teu corpo minha toalha, foste o Sol da minha cor/ [..]

A música volta a trazer uma carga erótica de forma velada visto que refere que esta pessoa é uma tentação que o sujeito lírico quer experimentar naquele momento. Esta ideia de prazer continua com várias metáforas, como na referência à pessoa como "o gelado do meu verão" ou quando compara a pessoa ao sol que inveja e o corpo desta pessoa com uma "toalha" que o envolveu. A imagem sexual transmitida nesta estrofe é notória. Aliás, existem várias palavras-chaves nesta canção que possibilitam ao sujeito lírico perpetuar um discurso de libertação (sexual) e de amor livre. Nomeadamente, os termos: "frescura"/ "gelado"/ "sombra do momento"/ "tentação"/ "Teu corpo minha toalha", remetem para uma ideia de prazer associado com o momento. Um dos versos fulcrais, a meu ver, para a análise desta canção é o refrão:

"Foste a sombra do momento, tentação a experimentar/ [...]/ Foste a luz do salvamento do regresso ao meu olhar." Note-se que estes versos possibilitam demonstrar a ideia de um "amor" (sexo) que se encontra ligado ao momento. Portanto, estes discursos de "amor livre" e de "liberdade sexual" permitem "derrubar" a moralidade que se encontrava vigente, e possibilitam sobretudo ao cantor apelar a diversos públicos, já que as ideias de "amor livre" e de "liberdade sexual" contrapunham os ideiais que circulavam durante o regime salazarista. O próprio título da canção "Gelado de Verão" poderá ser intepretado como um tema de amor (sexo) momentâneo – visto que na cinematografia existe a ideia de um amor ligado ao verão, por isso a palavra "gelado" poderá funcionar como uma metáfora do amor ou sexo.

Numa outra canção, intitulada "A Culpa é da Vontade", o sujeito lírico continua a problematizar a questão do desejo através do uso de várias metáforas:

> A culpa não, não é do sol/ Se o meu corpo se queimar/ [...]/ A culpa é da vontade/ Que eu tenho de te abraçar/ [...] / A culpa não, não é da praia/ Se o meu corpo se ferir/ A culpa é da vontade/ Que eu tenho de te sentir/ A culpa não, não é do mar/ Se o meu olhar se perder/ A culpa é da Vontade/ Que eu tenho de te ver/

Note-se que nesta estrofe o sujeito refere que tem um desejo por outra pessoa e revela que tem consciência que poderá sair magoado com este desejo "se o meu corpo se ferir." Mas, por outro lado, ele admite que o desejo é mais forte do que a consciência: "A culpa é da vontade". Aliás, este desejo é reforçado pelo sujeito lírico, quando ele afirma: "A culpa é da vontade, que eu tenho de te sentir." O verbo "sentir" neste verso mencionado proporciona, entre muitas outras leituras, a ideia de que o desejo a que o sujeito lírico se refere é sexual – principalmente se tivermos em atenção as palavras-chaves "vontade" "sentir", que remetem para um contexto sexual. O sujeito lírico

entrega-se a este desejo, em vez de seguir a sua razão. Esta dualidade entre o desejo e a razão remete-nos para a ideia de que o desejo (sexual) torna-se central nesta música, uma vez que o sujeito cede aos seus desejos mais intímos. Logo, o sujeito lírico desconstrói os valores tradicionais e religosos portugueses, uma vez que o desejo (sexual) não é reprimido e se sobrepõe à razão. Consequentemente, o desejo torna-se o locus desta música e perpetua um discurso de libertação (sexual) que reinvindica um lugar na sociedade portuguesa, que se encontrava submergido pelas ideologias de Salazar e da Igreja Católica.

Na canção "Na Lama", o sujeito lírico continua por "jogar" com diversas palavras, o que, por sua vez, resulta em ambiguidades :

> Se me quiseres voltar a ver/ É lá contigo/ Se me quiseres voltar a ver/ [...]/ Se me quiseres recordar/ É lá contigo/ Se me quiseres repetir/ A fazer par ou mesmo a dividir/ Estou no poço/ não reprimido/ É bem perigoso/ Estou comigo/ E é lá que vou estar/ Até te escutar/ E é lá que eu vou estar/ Até te escutar.

O sujeito desta música começa por referir que já esteve envolvido com esta pessoa e diz que se esta pessoa o quiser voltar a ver, que o pode fazer. No entanto, existem diversas palavras-chave ("voltar a ver/ recordar/ repetir/ perigoso/ a fazer par") que permitem pressupor que esta relação fosse sexual – sobretudo pelo uso do verbo "repetir." O discurso de libertação (sexual) volta a ser reapropriado pelo sujeito poético, e mais uma vez deparamo-nos com uma conceptualização de sexo livre, ou seja, sexo "sem compromisso." Aliás, esta canção também introduz um novo tema de forma velada, que é de um *ménage a trois*, visto que o sujeito poético menciona que se esta pessoa quiser, podem dividir com outro indíviduo ("Se me quiseres repetir/ A fazer par ou mesmo a dividir").

No seguimento desta leitura, o verso "Estou no poço/ Não reprimido" poderá representar o "armário", a que o sujeito lírico esteve condicionado. No entanto, este "poço" poderá ter diferentes aspectos. Pode-se supor que o poço aqui mencionado representará uma depressão, uma vez que menciona:" E estou esquisto/ [...]/ Estou no poço/ [...]/ é bem perigoso." Desta forma, o "poço" pode ser interpretado de diversas maneiras, dependendo das emoções e experiências dos ouvintes. Consequentemente, note-se que nesta música, assim como nas outras canções de António Variações, o tema de liberdade sexual permitia que o cantor "apelasse" aos públicos heteronormativos. Como já referido, as ambiguidades das canções deste performer possibilitam também aos seus fãs não heteronormativos interpretar estes paratextos de Variações de uma forma queer, porque a queerização deste cantor reside sobretudo nestas próprias ambiguidades, como a falta da indicação do género, que são perpetuadas nestas canções.

Na canção "A Teia", o sujeito lírico começa por se comparar a uma aranha através de diversas metáforas: "Tenho maneira de te convencer/ Tenho modo e jeito para te prender/ Vais perder a segurança/ [...] / Olha bem p'ra mim/ Não podes fugir/ [...] / Não vais conseguir/ Não vais resistir/ Começa a sorrir/ Tu estás dentro da minha teia/ De onde não podes fugir, não/ [...]." Estes versos enfatizam também as capacidades de sedução do sujeito ("Vais perder a segurança/ Não podes fugir/ Não vais resistir"). Adicionalmente, é mais uma vez aqui destacado a importância do olhar, visto que ele diz "Olha bem p'ra mim" – e, como referido por Laura Mulvey, o olhar pode desempenhar um papel importante na enfatização do desejo. Por outro lado, o poeta acaba por dizer que as suas capacidades são infalíveis, uma vez que no final da canção afirma que ele já está a dominar o/a outro/a "Tu estás dentro da minha teia." Esta metáfora da aranha representa uma forma de demonstrar o poder que o sujeito

exerce no outro indíviduo, principalmente através do olhar e também serve para afirmar, de uma forma subliminar, que ele vai acabar por se envolver sexualmente com ele. Da mesma forma que a aranha prende a sua presa na teia, o sujeito usa as suas técnicas de sedução de uma forma eficaz que lhe permitirá ter relações sexuais com o outro ("Não podes fugir/ Não vais conseguir/ Não vais resistir"). O sujeito lírico, ao usar estas metáforas (da aranha e da teia), permite que o tema do sexo volte a ser manifestado. Apesar de não existir qualquer referência explícita à questão do sexo nesta canção, existem várias palavras-chave ("Tenho maneira de te convencer/ Olha bem pra mim/ Não podes fugir/ Não vais conseguir/ Não vais resistir/ Tu estás dentro da minha teia") que abrem espaço a uma "interpretação sexual" do texto. Os versos que acima referidos, a meu ver, reforçam a ideia de um discurso de liberdade sexual, que se tem vindo até aqui a analisar. A liberdade sexual – metaforizada – nas canções de Variações permite que este ganhe uma nova amplitude na linguagem popular e também na cultura portuguesa.

Na canção "Já não sou quem era", Variações aborda o tema das mudanças da [sua] vida. O sujeito lírico canta o seguinte:

> Já não sou quem era/ Meus sonhos não são iguais/ [...]/ Já não fico à espera/ De ver acender/ Essa luz que me quer ofuscar/ Já vejo com os meus olhos/ [...] / Já vejo as limitações/ Já vejo com os meus olhos/ [...] / Perdi as ilusões/ [...] / Meus sonhos não são iguais/ Já não sou quem era/ A hora é sincera [...]

O sujeito desta canção acaba por refletir a transição da sua infância ("Meus sonhos não são iguais") para a vida adulta, uma vez que agora já não é a mesma pessoa e que reconhece as suas limitações. Para um ouvinte heterossexual, a canção poderá apenas refletir sobre a mudança dos sonhos do sujeito lírico, uma vez que afirma que os

sonhos dele mudaram e que já não tem qualquer ilusão relativamente aos sonhos que ele tivera no passado (infância). Por outro lado, a apresentação da "hora como sendo sincera", marca a aceitação da sua fase adulta. Contudo, como nas outras canções, as ambiguidades relativamente às letras desta música possibilitam muitas interpretações. Nomeadamente, para um leitor queer, o sujeito lírico poderá estar supostamente a refletir sobre a sua própria homossexualidade, visto que este afirma que agora já não é a mesma pessoa ("Já não sou quem era"). Ao afirmar isto, o sujeito lírico poderá estar a referir-se a que agora aceita a sua identidade sexual, enquanto queer. Aliás, quando o cantor menciona que "A hora é sincera", um ouvinte queer poderá interpretar este verso como uma alusão ao momento no qual o sujeito lírico aceita complementamente a sua nova identidade: a da "sexualidade divergente." Quer isto dizer que o sujeito lírico "matou" a sua velha identidade – aquela que foi concebida através das limitações sócio-culturais – e nasce uma nova identidade que lhe permite viver consoante as suas necessidades. Note-se que como foi referido várias vezes, as ambiguidades das canções de Variações possibilitam diversas interpretações. Um ouvinte não queer poderá interpretar uma canção de uma determinada maneira, enquanto que para um ouvinte queer as canções de Variações poderão ser vistas como um "hino queer português."

Dar e Receber: Jogos (Sexuais) Metaforizados

Neste subcapítulo continuarei a explorar temas como a libertação sexual, amor livre e desejo presentes nas músicas de António Variações. Adicionalmente, continuarei a exemplificar como é que algumas palavras-chaves e jogos de palavras usados pelo sujeito lírico permitem a reconfiguração de identidades queer. Por outro

lado, focar-se-á de que maneiras é que as representações subliminares de atos sexuais se encontram configuradas nas músicas de Variações através de jogos de palavras.

A música de Variações encontra-se, de uma forma mais ou menos velada, em conflito com a norma. Este conflito com a norma é representada também nas canções "Onda Morna" do album *Anjinho da Guarda* (1982), e em "Dar e Receber" (1982) e "Que Pena Seres Vigarista" do album *Dar e Receber*. Mas, por outro lado, nesta parte desta análise temos também a representação subliminar de atos sexuais que se encontram configurados através de jogos de palavras. Nomeadamente, na canção "Onda Morna", o sujeito lírico começa por cantar: "Mergulha na minha onda/ Vais ver que te sentes bem/ Não é quente nem é morna/ É o morno que te convém". Estes versos apresentam palavras-chave que permitem demonstrar que o sujeito lírico constrói um jogo sexual através do uso de múltiplas metáforas. Por exemplo, logo no início da canção o sujeito poético utiliza o imperativo ("Mergulha") para dar uma ordem a alguém. De seguida, o sujeito brinca de uma forma um pouco atrevida ao dizer "Vais ver que te sentes bem/ É o morno que te convém."

Os elementos que o sujeito lírico se reapropria encontram-se ligados ao mar ("onda"), sendo importante destacar o papel do mar e dos marinheiros que têm permanecido desde os inícios do século XX "a sexual ambiguous figure"[58] e, particularmente dentro do contexto queer, as análises deste imaginário resultam numa "sexual ambivalence [which] turns out to be a common theme"[59] e (o marinheiro) tem sido considerado como uma figura "hypersexual."[60] Elizabeth Lee considera a cultura visual do marinheiro do século XX como sendo "a homoerotic figure, sexualized by

[58] Elizabeth Lee, ""When Sailors Kiss: Picturing Homosexuality in Post-World War II America"," *The Journal of American Culture* 32(2009): 321.
[59] Ibid., 321.
[60] Stephen Donaldson, ""Seafaring"," in *Encyclopedia of Homosexuality* ed. W. R. Dynes (New York: Garland, 1990), 1174.

tight-fitting trousers, which emphasize his buttocks and groin."[61] Durante o século XX, os uniformes encontravam-se objectificados pelos gays (homens), particularmente os marinheiros e os soldados, como afirma Shaun Cole: "Men in uniform were often the unavailable (or sometimes not so unavailable) objects of men's sexual fantasy."[62] O apelo homoerótico da farda do marinheiro é descrita por Patrick Higgins:

> Sailors had the advantage of having a genuinely erotic uniform [...] very flattering, quite unlike the uniform of recent times. The neck of the tunic was cut in a very rough square, which gave the wearer a very masculine appeal. The faces were often bearded, which helped. The trousers must have been made to titillate [...] tight around the waist and bottoms [...] If the sailor wore no underwear then very little was left to the imagination.[63]

Nos meados do século XX, no contexto anglo-americano, as culturas visuais e populares dos marinheiros também ganharam uma amplitude homoerótica:

> By World War II, the openness of sailors to any sort of sexual experience largely went without saying, and cultural references to it abounded – from the sly song lyrics of Cole Porter ("what's Central Park/ without a sailor?"), to the scandalous homoerotic paintings of Paul Cadmus, to the intimate homoerotic watercolours of Charles Demuth. Plays, musicals, and ballets based on World War II experience would continue to establish the sailor as a figure of romantic and sexual longing in years to come, as evidenced by the tight-pantsed sailor in Tennessee William's drama

[61] Elizabeth Lee, ""When Sailors Kiss: Picturing Homosexuality in Post-World War Ii America"," 322.
[62] Shaun Cole, *'Don We Now Our Gay Apparel': Gay Men's Dress in the Twentieth Century* (Oxford: Berg, 2000), 21.
[63] Higgins, *A Queer Reader*, 197.

> *The Rose Tattoo,* as well as similarly attired young sailors in Jerome Robbin's ballet *Fancy Free*, and Comden and Green's musical *On the Town*.[64]

No contexto português, a imagem do marinheiro também tem sido associada ao homoerotismo. Nomeadamente, como foi referido anteriormente, o poema de Pedro Homem de Mello, "O Rapaz da Camisola Verde", perpetua também a imagem do marinheiro num contexto homoerótico ("Jeito de marinheiro ou de soldado/ [...]/ Porque me assaltam turvos pensamentos/ Na minha frente estava um condenado"). Note-se que na cultura contemporânea queer a imagem do marinheiro continua sendo vista como um paradigma da masculinidade, ostensivamente caricaturado, tanto quanto fetichizado – como por exemplo o marinheiro de Tom Finland, ou o Fassbinder do *Querelle* (1982), baseado na obra de Jean Genet (1947). Como Stephen Donaldson observa "seamen and their images have assumed a role in the gay subculture out of all proportion".[65]

Voltando à análise da canção "Onda Morna", pode-se inferir que o sujeito lírico utiliza vários termos relacionados com a temática naútica ("Onda/ Mergulha/ Maré") para descrever um ato sexual. O termo "onda" é metaforicamente utilizado pelo sujeito lírico para se referir ao seu corpo, ("Mergulha na minha onda"), uma vez que ele utiliza o determinante "minha". De seguida, o sujeito desta canção usa os próximos versos para continuar este "jogo sexual", visto que ele canta: "Mergulha na minha onda/ Mergulha sem recear/ Vais abaixo e vens acima/ A tempo de respirar". Apesar de não existir qualquer tipo de referência explícita no texto, pode-se deduzir que o sujeito lírico está a dirigir-se a um(a) marinheiro(a), visto que esta canção se insere num contexto marítimo ("Mergulha na minha Onda/ [...] Mergulha sem recear/

[64] Justin Spring, *Secret Historian: The Life and Times of Samuel Steward, Professor, Tattoo Artist, and Sexual Renegade* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2010), 82.
[65] Stephen Donaldson, ""Seafaring"," 1172.

Vais abaixo e vens acima"). Como foi referido anteriormente, a imagem do marinheiro sempre se encontrou bastante relacionada com o desejo sexual – sobretudo no contexto queer. Desta forma, pode-se pressupor que Variações joga com as palavras de maneira a construír um discurso sexual e enfatiza o desejo através deste mesmo jogo de palavras. As metáforas juntamente com as ambiguidades nas letras das canções de Variações proporcionam-lhe um "escape" às construções socioculturais. Adicionalmente, este jogo metaforizado pelo sujeito lírico permite-lhe salvaguardar-se das críticas e possibilita que o performer mantenha uma posição "neutral" perante os seus públicos.

Por outro lado, a última estrofe ("Mergulha na minha onda/ Mergulha sem recear/ Vais abaixo e vens acima/ A tempo de respirar") pode representar um movimento de uma relação sexual – este movimento permite-nos visualizar uma pessoa que se encontra de costas baixas viradas para o outro sujeito, de modo a ser penetrado por este. Reforçando esta ideia do uso da metáfora, o cantor continua por dizer: "Balança na minha onda/ Sente o peso que ela tem/ Não é leve nem pesada/ É o peso que te convém". Note-se que o corpo do sujeito é simbolizado através da palavra onda, visto que temos mais uma vez o uso do determinante "minha" antes do nome "onda." Logo, o termo onda é de fato usado pelo sujeito lírico para simbolizar o corpo. Adicionalmente, o verso "Vais abaixo e vens acima" enfatiza uma relação recíproca (física), que ao mesmo tempo estabelece um equilibrio entre a acção de ir abaixo e a de vir ao de cima. Quer isto dizer que existe uma reciprocidade relativamente ao prazer durante o ato sexual. Esta música termina com os versos "Mergulha/ Atira-te/ Desliza/ Sem pensar", enfatizando a ideia de que as pessoas devem seguir os seus instintos de animal curioso ("Atira-te/ Sem pensar") de modo a poderem expressar-se a nível sexual, nem que para isso se tenha que ir contra a norma.

Na canção "Dar e Receber", Variações continua explorando o tema da sexualidade num jogo de palavras. Volta a usar a reciprocidade (física) e o equilíbrio do prazer ao cantar:

> Dar...Dar/ Dar e Receber/ [...] / Devia ser a nossa forma de viver/ Dar e Receber/ [...] Fazer a troca sem ganhar nem, perder/ [...] / Dar o direito a toda a voz/ Esse respeito que queremos para nós/ [...] / Trocar os gestos que alargam uma aliança/ Trocar a ideia pra conhecer/ Essa candeia que queremos acender/ Trocar o corpo / [...]

O sujeito lírico acaba por construir um jogo com os verbos "dar" e "receber." Assim como nas outras canções não existe nada em concreto relativamente ao ato sexual existe sim, palavras tais como "Dar e Receber/ Corpo" que permitem esta interpretação. Numa perspectiva queer, este jogo de palavras demonstra um ato sexual entre o papel ativo (dar) e passivo (receber). Aliás, o uso destes dois verbos (dar/receber) acaba por representar de uma certa maneira a "versatilidade" sexual do sujeito lírico. A centralidade do tema da sexualidade permite assim romper com a hegemonia social – com os códigos impostos pela normatividade – e também com as noções da sexualidade. Aliás, como foi mencionado, o verso "dar e receber" estabelece novamente a ideia de uma reciprocidade – física e sexual – dado que os verbos ("dar" e o "receber") poderão corresponder aos termos sexuais do ato sexual anal (em que o dar é aquele que coloca o pénis e o receber é aquele que é penetrado pelo outro). Esta ideia de reciprocidade pode ser encontrada no verso "Fazer a troca sem ganhar, nem perder." Consequentemente, estabelece-se, mais uma vez, o equílibrio entre o prazer (sexual) de "dar" e de "receber." Aliás, quando Variações canta "Dar atenção ao nosso *Shamã*", poderá também estar a referir-se a este

equilíbrio (sexual) – uma vez que o *Shamã* tende a restabelecer o balanço físico, emocional e mental.

Não obstante, um dos versos fulcrais desta canção é quando o sujeito lírico canta "Dar o direito a toda a voz". Este verso acaba, a meu ver, por se dirigir aos queer, uma vez que este verso se encontra incluído neste jogo sexual entre o dar e o receber e como tal, o sujeito desta canção promulga a ideia de igualdade entre as pessoas. Contudo, este verso ("Dar o direito a toda a voz") também pode ser interpretado como uma forma de dar voz e lugar àqueles que foram marginalizados, por questões políticas, sociais, religiosas e até mesmo sexuais. No contexto queer, a música de Variações funciona como um mecanismo político que desconstrói os discursos de poder e sexuais que foram institucionalizados durante séculos e consequentemente introduz novos temas que possibilitam ao poder queer se manifestar.

Na canção "Que Pena seres Vigarista", o cantor canta o seguinte: "Nos teus dedos a mexer/ Pões o preço da tua beleza (x2)/ Que é um favor da natureza/ E tu andas-te a vender/ Graça da mãe natureza/ Devias agradecer." Estes versos referem a beleza de alguém, uma vez que existe a repetição do mesmo verso ("Pões o preço da tua beleza") – o que acaba por acentuar o desejo do sujeito lírico pela pessoa aqui em questão. Numa outra estrofe, o sujeito poético canta o seguinte: "Ai minha pena/ Que não te posso tocar/ Ai que dilema seres só regalo prà vista/ ai minha pena/ Que não te posso alcançar/ Que pena não saberes dar/ Ai que pena seres vigarista". Aqui é mais uma vez intensificado o desejo dele pelo sujeito tornando o corpo deste, como nas outras canções, num objeto de desejo, e demontra que este desejo é inatingível, visto que este não se encontra à sua disposição e que a sua beleza só serve para ser contemplada, porque esta não pode ser tocada, somente ser vista. Por outro lado, estes

versos também simbolizam como o sexo e a natureza podem ser mercantilizados: existe uma tensão sexual (sexo) que é formada através da beleza (natureza), mas que não pode ser consumada, talvez porque este desejo sexual não é correspondido.

Retomando a análise da canção o sujeito utiliza duas vezes os mesmos versos na mesma estrofe ("Ai minha pena") para enfatizar a sua desilusão relativamente ao desejo sexual que tem sobre o corpo do outro. Seguidamente, o cantor canta: "Pões convite no teu olhar/ E certezas no sorrir (2x)/ Teu corpo é uma ilha/ Pra onde, eu queria fugir/ Cerco, prisão, armadilha/ aonde eu queria cair", e finaliza esta canção com os seguintes versos: "[...] Que pena eu saber quem és/ Gostava de me perder." O sujeito lírico continua enfatizando o seu desejo sexual através das trocas de olhares e de sorrisos. Consequentemente, o sujeito lírico compara o corpo do sujeito de sexo desconhecido a uma ilha ("Teu corpo é uma ilha"). Note-se que o conceito da ilha pode ser interpretado como um fenómeno social ou físico[66], assim como uma "ferramenta" na qual a realidade social é negociada e construída por indíviduos, de maneira a criar desejos.[67] As metáforas relativamente ao termo ilha podem ser considerada objectos cognitivos, adquirindo significados específicos, dependentes dos diferentes contextos e ocasiões e transformando-se numa "marca" da imaginação humana.[68] Apesar do conceito da ilha ser problemático (visto que existem, muitas interpretações relativamente à este conceito), existem muitas canções que retratam ou mencionam este termo (ilha) – "Break on Through" (1966), *The Doors* entre muitos

[66] Para mais informações consulte a obra de Godfrey Baldacchino, "The Coming of Age of Islands Studies," *Tijdschruft voor Economische en Sociale Geografie* 95, no. 3 (2004b). Poderá também consultar-se a obra de Bill Holm, *Eccentric Islands: Travels Real and Imaginary* (Minneapolis: Milkweed, 2000). E poderá ainda consultar-se a obra de Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California, 1988).

[67] Gilles Deleuze, *Desert Islands and Other Texts* (New York: Semiotex, 2004). Poderá também consultar-se a obra de Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Anti-Oedipus* (Minnesota, 2004). E também ainda poderá consultar-se a obra de P.L. Berger & T. Luckmann, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge* (Garden City: Anchor Books, 1966).

[68] Norman Cheadle, "Figurations of Islandness in Argentine Culture and Literature: Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, and César Aira," *Islands Studies Journal* 4, no. 2 (2009).

outros – , o que acaba por confirmar os significados do conceito ilha na imaginação Ocidental. O termo "ilha" nas músicas rock podem ter diversos significados, uma vez que depende do contexto da música e também da interpretação –é importante salientar que a música funciona quase sempre como uma metáfora. Nomeadamente, Daniele Mezzana menciona que o uso do termo ilha no rock pode ser incluído em diversos temas.[69] No contexto desta canção ("Que Pena seres Vigarista"), o termo ilha poderá ser interpretado como uma fuga para o prazer, visto que o sujeito lírico sempre refere a beleza do "vigarista" que ele quer consumir ("Teu corpo é uma ilha/ Pra onde, eu queria fugir"). Portanto, o desejo do sujeito para com o corpo do outro indíviduo é metaforizado pela palavra ilha, ilha esta que se encontra cheia de prazeres, que como o sujeito lírico refere só pode ser contemplada ("Ai minha pena"). Acresce a isto, como se tem vindo até aqui a analisar e a destacar, não existe qualquer tipo de referências ao género do corpo que é desejado, apenas se usa o género neutral (vigarista). O termo "vigarista" nesta canção desempenha um papel importante para a narrativa desta história, uma vez que se poderá supor que o "vigarista" desta canção é um indíviduo que é bonito e que sabe disso, e que utiliza a sua beleza para flertar com os outros. Num contexto queer, esta canção pode ser interpretada como uma história entre um queer e um heterossexual, isto porque como já foi referido, o sujeito lírico menciona sempre o desejo que ele tem pelo outro ("Pões convite no teu olhar/ E certezas no sorrir"), mas não o pode tocar ("Ai minha Pena"). Contudo, apesar do "Vigarista" não ser queer, ele sabe que está a ser desejado, daí que ele "ponha convite no olhar" e "certezas no sorrir." Note-se que, como Mulvey afirma, o indíviduo que está a ser observado – neste caso o vigarista – pode também sentir prazer em ser observado.

[69] Daniele Mezzana, "Islands and Islandness in Rock Music Lyrics," *Islands Studies Journal* 7, no. 1 (2012): 75-80.

Logo, a narrativa desta canção pode ser interpretada como um jogo erótico construído através de diversas metáforas, no qual o protagonista demonstra o seu desejo pelo outro (através do olhar). Ao mesmo tempo, o outro indíviduo sabe que está a ser cobiçado e "desafia sexualmente" o olhar do sujeito lírico, através do sorriso (e também da troca de olhar). Daí a que o desejo sexual cresça e se torne como uma "obsessão", visto que este desejo sexual não pode ser consumado.

O tema da canção "Não me Consumas" é completamente o oposto daquilo que analisamos na música "Que Pena Seres Vigarista". A canção inicia-se da seguinte maneira "Não me consumas/ [...]/ Pára de me consumir / Que tu abusas/ [...]/ Sempre cada vez mais/ Não é fácil digerir/ Pára de me consumir". Estes versos demonstram que o sujeito lírico encontra-se farto de ser "consumido" por alguém ("Para de me consumir/ Que tu abusas"). De seguida o cantor canta: "Porque já estou farto/ De ser o olfato/ Da tua laca e desse Spray/ [...] Eu já não aguento mais". Note-se que estes versos voltam a reforçar a ideia de que o sujeito se encontra saturado de estar com esta pessoa – possivelmente numa relação sexual. Variações apropria-se de elementos ligados à sua outra profissão (enquanto barbeiro) para construir um jogo metáforico ("Laca/ Spray") para exprimir o seu desagrado e o fim desta relação. Numa outra estrofe, Variações canta o seguinte: "Não sou o espelho da tua vaidade/ Nem a pastilha do teu à vontade/ [...]/ Não me consumas." Mais uma vez, o sujeito lírico é metaforizado, desta vez através do uso da palavra "pastilha."

Como se pode verificar, as músicas de Variações jogam com diversas situações do dia a dia e simbolizam desejos (homo)eróticos que são beneficiados pela omissão de artigos definidos masculinos/femininos. O autor Simon Frith argumenta que a música desempenha um papel fulcral na interpretação social do indíviduo: "the interplay between personal absorption into music and the sense that it is [...]

something public, is what makes music so important in the cultural placing of the individual in the social."[70] Desta forma, as músicas de António Variações oferecem às "pessoas marginalizadas" um meio de superar a dicotomia do público/privado que tem funcionado como um meio de repressão sexual.

As qualidades estéticas e performáticas da música, juntamente com a sua fluidez, temporalidade e as possibilidades de significado tornam-se perfeitamente adequadas para a queerização. A música proporciona um espaço seguro para estas expressões, por causa das simbologias e das metáforas. A música, assim como o género e a sexualidade, também pode ser performativa, uma vez que constitui um conjunto de atos e de regras na qual lhe são atribuídas identidades. É neste sentido de performance que se pode encontrar a teoria defendida por Judith Butler sobre sexo, género e a sexualidade, visto que se intersecciona com as teorias sobre a identidade da música.

Deste modo, as músicas de Variações podem ser consideradas como um "hino queer", uma vez que as suas músicas são um recurso importante na construção e na articulação de identidades nomeadamente queer, o que lhe providencia uma ferramenta estética que é capaz de desafiar as ideologias estruturadas sobre as performances de género e da sexualidade – uma ferramenta que promove o protesto social e a subversão de género e da sexualidade. Portanto, o meu argumento principal é que o ato de criar e de performatizar música não resulta somente na criação de sons, mas também na criação e performance de subjetividades: como tal, a música providencia a oportunidade de compor e de performatizar uma multiplicidade de identidades – particularmente no contexto desta pesquisa, identidades que se encontram fora da hegemonia heterossexual.

[70] Simon Frith, "Towards an Aesthetic of Popular Music," in *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception* ed. R. Leppert & S. McClary (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 139.

Esta ideia de multiplicidade de identidades na música popular é algo que se tem vindo a notar muito no contexto anglo-saxónico. Nomeadamente, temos o caso mais recente de Lady Gaga com o seu *alter ego* Jo Calderone e Madonna com Mistress Dita, entre muitos outros. No entanto, o caso de David Bowie apelidado de camaleão da música – é o mais relevante para o presente estudo, sendo muitas vezes comparado a Variações pelos media portugueses[71]. Bowie tornou-se famoso por combinar diversos estilos de música, pela sua mudança de visual e pelo seu aspeto androgéneo – o que lhe consagraria o título de *Bowie Chamaleon*. O estilo de camaleão de Bowie foi influenciado por mimos, Beat poets, Bob Dylan, Oscar Wilde, bohemianism, o pop *avant garde* de Andy Warhol e foi sobretudo definido por pastiche e artifício.[72]

Desta maneira, Bowie – ao apropriar-se de diversas elaborações musicais, visuais, literárias teatrais – tornou-se num pioneiro ao redefinir o mundo das celebridades como uma série de *personae*, ampliou os usos das suas personificações como uma forma comunicativa e também como um receptor-transmissor de tendências culturais. Do mesmo modo, em Variações, a música e a performance tornam-se num mecanismo onde a identidade é criada e recriada, sobretudo identidades queer, abrindo espaço a múltiplas interpretações.

Quero é Viver: Dualidades entre o Corpo e a Razão

[71] Manuela Gonzaga, *António Variações Entre Braga E Nova Iorque* (Lisboa: Âncora Editora, 2006), 125.
[72] Reebee Garofalo, ""David Bowie"," *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*, 295. Pode também consultar-se Judith A. Peraino, "Plumbing the Surface of Sound and Vision: David Bowie, Andy Warhol, and the Art of Posing," *Qui Parle* 21, no. 1 (2012). Pode ainda consultar-se a obra de Adam Geczy & Vicki Karaminas, *Queer Style* (London & New York: Bloomsbury, 2013).

Esta secção analisará a forma segundo a qual algumas músicas de Variações perpetuam temas como o carpe diem, a natureza, dualidades entre o corpo e a mente, natureza e drogas. Continuarei explorando como o performer Variações emprega jogo de palavras e como estes para múltiplas interpretações. Complentarmente, analisar-se-á como é que estas músicas não só se dirigem a um público queer, mas também a uma audiência não queer.

Como foi mencionado anteriormente, o tema do *carpe diem* encontra-se presente nas canções de António Variações, como por exemplo nas canções "É P'ra Amanhã" e "Quero Viver." O tema do *carpe diem* encontra-se também associado ao prazer sexual reforçando a ideia da noção da visão não-católica[73] desposada por Variações. Na canção "É P'ra Amanhã", Variações canta que as pessoas devem aproveitar o máximo que a vida lhes oferece: "É P'ra Amanhã/ Bem podias fazer hoje/ Porque amanhã sei que voltas a adiar/ E tu bem sabes como o tempo foge/ Mas nada fazes para o agarrar." A canção continua: "É P'ra Amanhã/ Bem podias fazer hoje/ Porque amanhã quem sabe se vais cá estar/ Ai tu bem sabes como a vida foge/ Mesmo que penses que está pra durar." Estes versos aqui transcritos transmitem a ideia de que o sujeito lírico poderá estar a questionar a sua morte e talvez esteja preocupado em deixar os seus assuntos resolvidos, uma vez que ele refere: "Ai tu bem sabes como a vida foge/ Mesmo que penses que está para durar." Estes versos acabam por contradizer o *carpe diem* que é promovido inicialmente pelo sujeito lírico, como se estivéssemos perante uma dualidade do sujeito lírico. Ou seja, há uma tensão entre o apelo ao carpe diem (corpo/desejo/prazer) e a razão.

[73] Note-se que António Variações não acreditava (supostamente) nos dogmas religiosos da Igreja Católica, segundo a sua irmã em Gonzaga, *António Variações Entre Braga E Nova Iorque*, 136. Adicionalmente, algumas das músicas de Variações demonstram a falta dessa fé (como por exemplo em "Visões-Ficções *Nostradamus*"). Aliás, como foi referido Variações apropria-se dos elementos tradicionais religiosos de uma forma irónica. Contudo, é importante aqui salientar que estes elementos ligados ao imaginário católico possibilitavam a Variações a se dirigir aos seus públicos, visto que à maioria destes indíviduos eram católicos.

De seguida, Variações canta: "Eu sei que tu andas a procurar/ Esse lugar que acerte bem contigo/ Do que aparece não consegues gostar/ E do que gostas já está preenchido". A ideia de insatisfação volta a ser retomada pelo sujeito lírico e volta a enfatizar a ideia de que existem pessoas que não se conseguem enquadrar ("Eu sei que tu andas a procurar/ Esse lugar que acerte bem contigo") socialmente e culturalmente. O sujeito lírico poderá estar a denunciar a situação daqueles que se encontram marginalizados pela sociedade. Assim sendo, esta ideia de insatisfação e a procura de um lugar pode ser lida também de uma forma queer. Isto porque, como foi anteriormente referido, a cultura queer em Portugal encontrava-se submergida no *bas-fonds* da sociedade. Logo, os indíviduos queer poderiam sentirem-se insatisfeitos, visto que não existiam condições socioculturais para a expressão de identidades queer.

Na canção "Quero é Viver", António Variações explora novamente a temática do *carpe diem*. Ele começa por cantar: "Quero Viver/ Até quando eu não sei/ Que me importa o que serei/ Quero é viver." Estes versos sobre o *carpe diem* enfatizam o desejo de aproveitar o momento presente sem demonstrar quaisquer preocupações com o futuro, acabando esta estrofe por afirmar que "quero é viver." Note-se que alguns amigos mais próximos de António Variações afirmam que ele gostava de viver no limite e gostava de realizar as suas fantasias.[74]

Retomando a análise da canção, o sujeito lírico continua a cantar: "Amanhã, espero sempre um amanhã/ E acredito que será/ Mais um prazer/". Estes versos sublinham a ideia que as pessoas devem entregar-se ao prazer, que pode ser entendido como prazer carnal ou prazer emocional. Note-se que Variações não refere especificamente qual o prazer ao qual as pessoas se devem entregar, para usar a expressão de "Canção de Engate." Aliás, o sujeito poético também não menciona a

[74] Ibid., 125.

quem é que ele vai se entregar, se é ao sexo masculino/feminino ou prazer carnal/emocional, o que mais uma vez pode dar azo a múltiplas interpretações. De seguida, António Variações canta: "A vida é sempre uma curiosidade/ Que me desperta com a idade/ Interessa-me o que está para vir/ A vida, em mim é sempre uma certeza/ Que nasce da minha riqueza/ Do meu prazer em descobrir/". Note-se que o prazer ("curiosidade"/ "descobrir"/ "prazer") a que o sujeito lírico se refere pode ter uma leitura heterossexual como queer. Contudo, o que é aqui importante de se salientar é que o sujeito lírico reconstrói e recupera discursos sobre o amor e sobre a liberdade sexual.

O animal curisoso que foi mencionado é retratado numa outra canção de António Variações, intitulada "Erva Daninha." A canção "Erva Daninha" começa com os versos: "Só eu sei que sou terra/ Terra agreste por lavrar/ Silvestre monte maninho/ Amora fruto sem tratar/." Note-se que estes versos refletem o tema da natureza. Logo no início desta estrofe, o sujeito lírico auto-compara-se com a terra ("eu sei que sou terra"), o que não seria muito convencional para um poeta do sexo masculino fazer. Note-se que, na maioria dos casos, uma análise de poesia portuguesa revelerá que a natureza se encontra quase sempre associada à figura da mulher. Por exemplo, na poesia de Florbela Espanca o tema da natureza encontra-se muito associada à imagem da mulher, do erotismo e o prazer. Nomeadamente, o poema "Passeio do Campo" reflete um equilíbrio entre, mulher, natureza e erotismo:

> Meu Amor! Meu amante! Meu Amigo!
> Colhe a hora que passa, hora divina,
> Bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo!
> Sinto-me alegre e forte! Sou menina!
>
> Eu tenho, Amor, a cinta esbelta e fina...
> Pele doirada de alabastro antigo...
> Frágeis mãos de madona florentina...
> – Vamos correr e rir por entre o trigo! –
>
> Há rendas de gramíneas pelos montes...

Papoilas rubras nos trigais maduros...
Água azulada a cintilar das fontes...

E à volta, Amor... tornemos, nas alfombras
Dos caminhos selvagens e escuros,
Num astro só as nossas duas sombras!...

Como menciona Marly Soares na sua dissertação de Mestrado *O Místico e o Erótico na poesia de Florbela Espanca*, o poema começa com três vocativos e um convite sensual ("Colhe a hora que passa, hora divina, bebe-a dentro de mim, bebe comigo").[75] Soares refere ainda que: "o eu poético descortina-se nesse convite, derrubando todos os pudores, todos os tabus."[76]

Apesar de não existir qualquer tipo de influência entre este poema de Espanca e a canção "Erva Daninha" de Variações, é de realçar que o tema da natureza se encontra refletido em ambas produções culturais. No entanto, a música de Variações difere da poesia portuguesa, já que o sujeito poético acaba por "romper" com a cultura portuguesa, ao auto-comparar-se à terra.

Esta terra, como refere o sujeito lírico, é "agreste por lavrar", o que sugere que o eu lírico acredita ser difícil de se convencer ou de "se talhar": "Só eu sei que sou pedra/ Sou pedra dura de talhar/ Sou joga pedra em aro/ Calhau sem forma de engastar". As metafóras – o sujeito lírico se auto-compara com elementos da natureza, como "terra" e "pedra" – permite denotar que o sujeito poético esteja a falar sobre a sua personalidade.

Numa outra estrofe o sujeito poético menciona que: "A intepretação é o que quiserem dar/ Não tenho jeito pra regatear/ Também não sei se eu a quero aumentar/ Porque eu não sei." Mais uma vez, pode-se deduzir que o sujeito está a falar sobre as críticas, das quais foi alvo na sociedade portuguesa – Variações foi por muitas vezes

[75] Marly Catarina Soares, *O Místico E O Erótico Na Poesia De Florbela Espanca* (Universidade Federal de Santa Catarina, 2008), 129-30.
[76] Ibid., 130.

criticado devido à maneira como se vestia (explorarei em mais detalhe este tema no último subcapítulo).

Voltando à análise desta canção, o cantor canta: "Porque eu não sei se me quero polir/ Também não sei se quero fugir/ Deste animal, deste animal/ [...]/ Deste animal, que anda a procurar." Mais uma vez, a ambiguidade da letra desta canção permite-nos múltiplas interpretações destes versos. Variações poderia estar a mencionar que não quer ser "polido" à imagem da sociedade portuguesa porque o "animal" tem a necessidade de encontrar o que realmente o satisfaz. Por outro lado, o "animal" a que o sujeito lírico se refere permite-nos também pressupor que o sujeito poético esteja a desafiar as concepções religiosas católicas – isto porque um dos dogmas católicos do cristianismo centra-se em que os humanos surgiram a partir de Adão e Eva, enquanto que as teorias científicas apresentam teorias em que o ser humano evoluíu a partir do animal. Esta divergência tem repercussões a nível da conceptualização do desejo sexual.

A música de António Variações é assim posicionada como um mecanismo produtivo, facilitando a produção de novas experiências, novos significados e novas formas de ser, inseparáveis do poder social e político. Para que tal possa acontecer, o indíviduo tem que se deixar levar pelos seus desejos mais intímos, como retratado em "O Corpo é que Paga". Na primeira estrofe da música o sujeito lírico diz o seguinte: "Quando a cabeça não tem juízo/ Quanto te esforças mais do que é preciso/ O corpo é que paga/ O corpo é que paga/ Deix'o, deix'o pagar/ Se tu estás a gostar". A ambiguidade destes versos é por demais evidente. No entanto, estes versos acabam de uma certa forma por funcionar como um alerta para aqueles que se privam do prazer e que se esforçam muito para se conformarem com as "regras da boa moralidade" ("Quando te esforças mais do que é preciso"). Contudo, estes versos poderão também

ser interpretados como um aviso contra o excesso do hedonismo ("Quando a cabeça não tem juízo/ O corpo é que paga"). Portanto, o sujeito lírico poderá estar a apelar aos fãs para que aproveitem aquilo que a vida tem a oferecer; mas poderá também estar a alertar para o fato de que as pessoas devem ser contidas relativamente aos prazeres em excesso – como foi mencionado anteriormente, a ambiguidade que estrutura as músicas de Variações dá lugar a variadas interpretações.

António Variações subverte a "estigmatização" da homossexualidade quando canta que as pessoas devem fazer o que realmente gostam e o que lhes dá prazer ("Se tu estás a gostar"). Aliás, na estrofe seguinte, continua: "Quando a cabeça não se liberta/ Das frustações, inibições/ Toda essa força, que te aperta/ O corpo é que sofre/ As privações, mutilações." Os termos "frustações/inibições/ privações/mutilações" podem ser lidos como uma crítica aos discursos médicos e religiosos relativos à sexualidade durante o século XX. Como foi mencionado durante o primeiro e o segundo capítulo, as pessoas encontravam-se condicionadas relativamente ao prazer e até mesmo à própria sexualidade. No contexto queer, os comportamentos sexuais entre pessoas do mesmo sexo eram reprimidos e estes indivíduos encontravam-se inibidos de se expressarem livremente, o que inevitavelmente levaria a frustações. Como antes referido, muitos indíviduos não só acabariam por serem privados do prazer e da sexualidade como foram também sujeitos a experiências médicas – como, por exemplo, a lobotomia ("mutilações"). Desta maneira, o sujeito lírico utiliza diversas palavras-chaves, de modo a criticar tanto a medicina como os valores católicos, uma vez que estes também condenavam os atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo, além de considerar formas de prazer como pecados.

Por outro lado, o tema das drogas é também visível nesta canção: "Quando a cabeça está nessa confusão/ Estás sem saber que hás-de fazer/ E ingeres tudo o que te

vem à mão/ O corpo é que fica/ Fica a cair sem resistir". Esta estrofe, do meu ponto de vista, acaba por refletir um assunto diferente, embora relacionado com o que temos vindo a discutir: o *boom* das drogas a nível internacional nos anos oitenta. Apesar de António Variações supostamente não ter sido consumidor de drogas, visto que era uma pessoa bastante cuidadosa com o seu corpo, houve em Portugal um grande aumento do consumo de drogas durante os anos setenta e oitenta. Aliás, será de frisar que o uso das drogas faziam muito parte da vida noturna, que António Variações e outros cantores frequentavam e onde atuavam.

Nesta altura, como afirma o académico Domingos Neto, já havia o consumo de drogas mais pesadas em Portugal: "começou a irrupção das toxicodependências pesadas, nomeadamente da heroína e por algum tempo ignorou-se o problema, até que este tornou evidente e gritante. Começaram então a irromper organizações de tratamento de toxicómanos não geridas por profissionais de saúde, muitas das quais vindas do exterior."[77] Adicionalmente, em Portugal, na década de oitenta, a heroína foi uma das drogas cujo consumo mais aumentou em relação à década de setenta.[78] O uso das drogas começou por se tornar uma preocupação não somente social como política: como tal, foram exercidas medidas de segurança de modo a resolver este problema. Acresce a isto o fato de o uso de drogas, nas décadas de oitenta, estar ligado à epidemia da SIDA.

Voltando à análise da canção, esta acaba com a seguinte estrofe: "Quando a cabeça não tem juízo/ E te consomes, mais do que é preciso/ O corpo é que paga/ O corpo é que paga/ Deixa pagar/ Deixa pagar/ Se tu estás a gostar/ Deixa sofrer, deixa sofrer/ Se isso te dá prazer/". Mais uma vez, o sujeito desta canção acaba a música

[77] Domingos Neto, *Alguns Princípios Do Tratamento De Toxicodependências Nos Anos 80* (Lisboa: Universitária Editora, 1987), 5.
[78] Lúcia Nunes Dias, *As Drogas Em Portugal: O Fenómeno E Os Factos Jurídico-Politícos De 1970 a 2004* (Lisboa: Pé de Página Editores, 2007), 88.

destacando a dualidade entre o corpo e a razão, a ideia de que as pessoas devem viver no limite – assim como ele o fez –, e que têm que explorar os seus desejos (mais intímos) e não ficarem "presos" às convenções sociais.

O tema das drogas continua também a ser explorado na canção "Toma o Comprimido", o primeiro single de António Variações. O sujeito poético começa logo por cantar: "Hey, Cara/ Você parece doente/ Ou anda com a saúde ausente/ Decerto tem a testa quente/ O mal será desse dente/ Se não passa com aguardente/ Vá à caixa e diga que é urgente/ Lá há remédio pra toda a gente". Os versos desta estrofe apelam logo ("Hey, Cara") às pessoas que se encontram doentes para se dirigirem aos postos de saúde de maneira a tomarem medicamentos para se curarem das doenças. Aliás, o sujeito lírico "brinca" de um certo modo com os valores populares portugueses, uma vez que menciona "O mal será desse dente/ Se não passa com aguardente" – note-se que na tradição popular portuguesa, a aguardente funciona como um remédio caseiro para as dores de dentes.

De seguida, o cantor canta: "Você foi imprevidente/ Ou é muito impaciente/ Faça cara de contente/ Toma já um melhoral/ Porque é bom e não faz mal". Estes versos voltam a refletir a ideia de que o comprimido (melhoral é um analgésico para o alívio da febre e inflamações) pode curar a doença. Contudo, os versos seguintes desta canção contradizem os benefícios deste "comprimido." O sujeito lírico canta o seguinte: "Toma o Comprimido/ [...] Toma um comprimido que isso Passa/ Eu sei que é nocivo/ A isto e àquilo/ Esquece isso pelo bem que faça". Nestes versos, o sujeito poético acaba por se contradizer quando refere "Eu sei que é nocivo", o que nos remete para uma ideia de que Variações satiriza o uso do comprimido. No entanto, existe uma certa ambiguidade relativamente à letra desta canção, isto porque quando o sujeito poético menciona "Toma um compimido/ [...]/ Toma um comprimido que isso

Passa/ Eu sei que é nocivo" poderá estar-se a referir ao uso de drogas. Aliás, os versos a seguir reforçam esta interpretação, uma vez que o sujeito poético canta o seguinte: "Descola a raiz do fundo/ Ficas acima de tudo/ Não sentes nada do mundo/ Cuidado, não abusar/ Mas se isso acontecer/ És mais um a flipar/ Mas se tu queres acabar/ Ó que tu queres é drunfar." Os versos "Ficas acima de tudo/ Não sentes nada do mundo" promovem a ideia de que o uso de drogas conduz a um estado de transe ("Não sentes nada do mundo). As drogas permitem aos seus consumidores "fugirem" da realidade, daí que o sujeito lírico mencione "ficas acima de tudo". No entanto, o sujeito lírico alerta também para o uso excessivo das drogas: "Cuidado, não abusar". Adicionalmente, quando o sujeito poético menciona "O que tu queres é drunfar" está a referir-se à administração ou ao ingerir de substâncias. Portanto, apesar de referências subliminares ao uso de drogas e de certas ambiguidades, estes versos (e outros, em variadas canções) possibilitam identificar as referências a um tema de suma relevância no contexto dos anos setenta e oitenta em Portugal. Nomeadamente, António Variações não ignoraria a presença dos estupefacientes nos espaços – discotecas, bares, etc – que, à época, serviam de cena à libertação sexual.

"*Walk Walk Fashion*": Interseções entre Queer e Moda em António Variações

Neste subcapítulo explorarei de que forma António Variações desafiou as concepções tradicionais da moda em Portugal – baseando-me particularmente em fotografias – e também analisarei como é que alguns dos paratextos deste performer – capas e contra-capas de álbuns – recuperam e reconfiguram valores tradicionais portugueses juntamente com as identidades queer de Variações.

António Variações quase sempre se destacou na sociedade portuguesa, não só por causa da sua música, mas também devido à sua maneira de vestir. Variações

vestia-se de uma forma bastante diferente da maioria dos homens portugueses. A sua estética visual causou alguma controvérsia. Em 1983, por exemplo, foi integrado na lista dos mais mal vestidos em Portugal, devido ao seu estilo estravagante.[79] Esta transgressão estética também enfatiza o meu argumento de que Variações contribuiu para diversas identidades queer em Portugal, uma vez que nesta altura este "estilo alternativo" era considerado algo "fora do normal"."[80]

Relembremos que, como anteriormente mencionado, através das suas roupas os indíviduos conseguem comunicar diferentes aspetos das suas vidas, tais como o género, o estatuto social, gostos pessoais e até mesmo a sua própria individualidade (Crane, 2000; Davis, 1992; McCracken, 1988). A moda é utilizada como um meio para construir uma identidade e como uma forma de *empowerment.*



Figura II – Fotografia retirada do Google Imagens.

[79] Gonzaga, *António Variações Entre Braga E Nova Iorque*, 222.
[80] Note-se, por exemplo, que António Variações foi a uma inauguração de uma loja com um chapéu que tinha penas, uns tules e tinha as unhas pintadas e isto na altura causou bastante polémica. Ibid., 178.



Figura III – Imagem retirada do Google Imagens.



Figura IV – Imagem retirada do Google Imagens.

A estética visual de Variações é bastante diferente das concepções tradicionais da moda dos portugueses. No entanto, é também visível que a "excentricidade" de António Variações lhe permitiu recuperar alguns dos ícones tradicionais portugueses, como é por exemplo visível na figura I. Variações encontra-se vestido alguns elementos tradicionais do Minho – nomeadamente, a boina e o lenço ao pescoço. Contudo, Variações reconfigura a tradição cultural de Portugal – particularmente, neste caso, a do Minho – uma vez que a sua estética visual é inseparável da sua

postura avant-garde. O estilo pessoal de Variações não serve apenas como uma decoração ou um adorno ao corpo, mas também como um espelho do que o corpo (de Variações) quer transmitir ao mundo, permitindo-lhe adquirir um poder que desafia as concepções normativas da sociedade portuguesa. A relação que se estabelece entre o corpo e a moda é, sem dúvida, um dos pontos determinantes do interesse e da atenção do cometimento bem como da importância das modificações corporais daí resultantes.[81] Os lugares da cultura acabam por determinar a moda, ou as modas: cada moda tem dentro de si uma narrativa cultural, uma história que explica os costumes e determina os seus ritmos. A moda possibilita a construção em si de significados e figuras do imaginário que, ao serem reproduzidas na esfera social, se tornam naturais. As figuras II e III ilustram este aspeto perfeitamente. Na figura II, Variações encontra-se vestido simplesmente com umas cuecas brancas presas por um cinto, e tem umas tesouras nos olhos a simularem uns óculos. Adicionalmente, o seu peito musculado encontra-se descoberto e o pénis encontra-se salientado nas cuecas deste performer. Na imagem IV, Variações encontra-se sentado vestido com um top cheio de brilhantes – que "normalmente" seria vestido por mulheres – e com um lenço na cabeça. A meu ver, estas transgressões da estética de Variações permitiram-lhe escapar aos estereótipos sociais, o que possibilitou que as roupas se transformassem numa espécie de segunda pele, a qual Variações utiliza para "subverter" os valores do patriarcado português e reforçar – além de performatizar – a construção de identidade queer. Consequentemente, estabelece-se uma relação entre a teoria queer e a teoria da moda através do corpo revestido (segunda pele): uma vez que a teoria queer engloba dentro de si todos os comportamentos (sem distinguir entre o normal e o desviante), a teoria da moda segue esta linha de raciocínio realizando "visões artísticas, dentro das quais

[81] Pierre Bourdieu, *Masculine Domination* (Stanford, California: Stanford University Press, 1998), 56-58.

se executem novas maneiras de utilizar os signos, vestimentas, reencontram-se ou desafiam-se os confins entre o corpo e o mundo, entre a pele e o tecido."[82] Desta maneira, a estética visual de Variações altera os valores tradicionais e desempenha uma função importantíssima na construção das identidades queer, provocando assim o reconhecimento de uma identidade que as pessoas buscavam, mas que não tinham a coragem de assumir. Portanto, é também possível afirmar-se a consagração de António Variações como um ícone queer em Portugal, devido à sua transgressão tanto a nível musical, sexual e visual. Desta maneira, António Variações, ao usar e ao combinar o seu corpo, dança, estética, performance e música, "subverte" a hegemonia sociocultural portuguesa dominante, recupera e (re)constrói novas identidades que estavam submergidas pela ditadura de Salazar.

Adicionalmente, a própria escolha do nome de Variações é indicativa de uma inclinação queer. Como afirma o próprio António Ribeiro, "[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."[83] E continua, afirmando: "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."[84] No entanto, a escolha do nome "Variações" é bastante portuguesa, como salienta António Variações.[85] Este performer reapropria-se de ícones e referências nacionais para expressar o seu estilo

[82] Antonella Giannone & Patrizia Calefato, *"Manuale Di Comunicazione, Sociologia E Cultura Della Moda"*, vol. V (Bari: Edizioni Meltemi, 2007), 97.
[83] Edite Martins Carvalho, "Quero Ser Um Músico Popular," *O Pais* 14/04/83, VIII.
[84] Belo da Fonseca, "Variacoes Sobre Uma Tesourada, Antonio Barbeiro E Musico. Sou Um Folclorista Apanhado Para Rock," *A Capital* 23/06/1982, 35.
[85] Ibid., 33

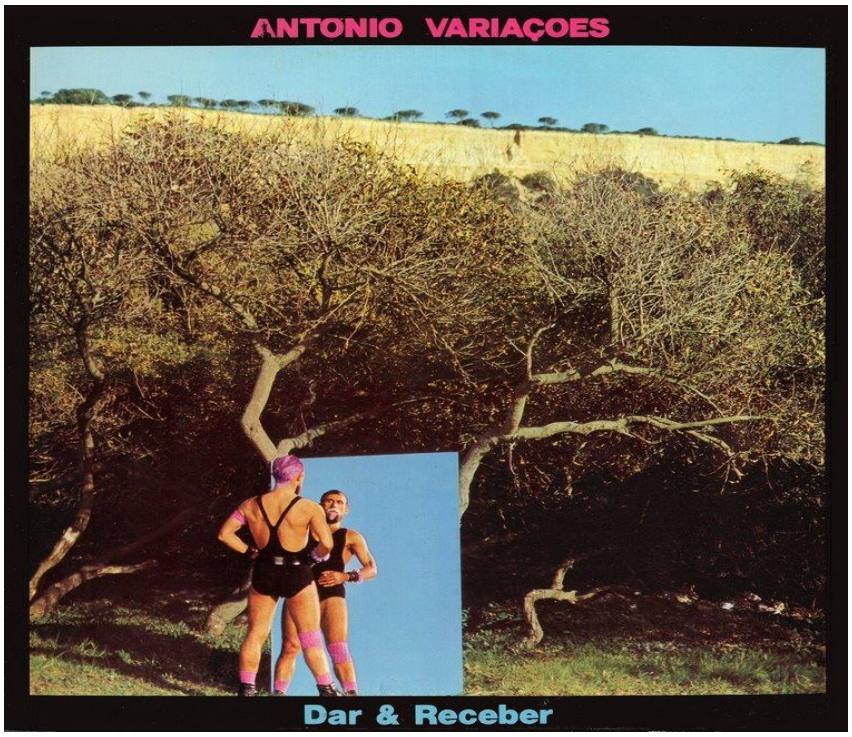
musical e, de uma certa maneira, demonstrar que, apesar das influências estrangeiras, Variações permanece ligado à sua pátria. Aliás, o uso constante de referências da tradição portuguesa nas produções culturais de António Variações acabava por lhe servir também como uma estratégia de marketing, visto que a apropriação de canônes tradicionais portugueses (inclusivamente, como notado, em termos musicais) permitia que este performer se conseguisse dirigir a diversos públicos.



Para além da música e da escolha do nome de Variações, há que salientar outros importantes factores da estética visual em Variações. Comecemos pela capa e contracapa do álbum *O Anjo da Guarda*. Note-se que, na capa deste álbum, Variações aparece ao lado de uma cabeça de manequim relativamente andrógina, não sendo possível discernir se o manequim da capa representa o sexo masculino ou o sexo feminino. A representação de Variações ao lado deste manequim permite contribuir para a confusão entre os binários de género.



Na contracapa deste álbum, encontra-se representado um anjo que parece estar a jogar à apanhada com crianças. O performer reapropria-se de elementos religiosos católicos de uma forma, mais uma vez, ambivalente: relembremos a leitura da letra da música "Anjo da Guarda." A referência, mesmo que irónica, permite-lhe atingir um público base variado.



Por outro lado, na capa do álbum *Dar e Receber*, António Variações encontra-se de pé, numa paisagem rural, à frente de um espelho vestido com uma farda de lutador preta e com o cabelo pintado de roxo. A paisagem que cerca Variações é uma paisagem rural –como a natureza-campo (e a paisagem rural da capa facilmente identificável como podendo ser portuguesa) fazem parte dos cânones da poesia tradicional portuguesa. Variações continua assim a reapropriar-se de elementos tradicionais portugueses nos seus paratextos. O espelho onde Variações se encontra refletido é ostensivamente diferente do restante (da ruralidade), uma vez que não há nada de comum entre eles. O espelho aparenta chocar com que o está à volta, não representando aspecto algum da paisagem envolvente: as únicas imagens refletidas são António Variações (e o seu olhar) e a cor azul.

Num plano geral, é como se tivessemos uma imagem dentro de uma outra imagem. Uma seria a ruralidade de Portugal; a segunda imagem seria António Variações olhar-se ao espelho. Note-se que o espelho não tem qualquer tipo de moldura à volta dele, é como se tratasse de um portal para um outro mundo. O espelho é um "objeto sagrado" num sentido em que se torna real, quando alguém ou alguma coisa se reflete no espelho, visto que esta reflexão acaba por se transformar num objeto. Sobre o espelho escreve Merleau-Ponty: "[it is an] Universal instrument of magic, which changes things into appearances, and appearances into things."[86] Menciona ainda que o espelho é mágico no sentido em que quando se reflete no espelho não se sabe quem está a observar quem, o que torna o espelho num objecto que nos observa.[87]

Quando Variações se reflete no espelho permite que o olhar dele seja invertido e liberte o corpo de experimentar várias ilusões de óptica. O espelho absorve a

[86] Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 45.
[87] Ibid., 45.

corporalidade de Variações e dissolve o espaço físico (rural) onde se encontra. Este sentido da difusão da identidade e da libertação oferece um número ilimitado de possibilidades que permite ao corpo explorar o que acontece no outro lado do espelho. Ou seja, que o corpo pode tentar experienciar a realidade do espelho e, ao mesmo tempo, pode também submergir no "mundo da ilusão." O corpo pode-se tornar o seu perfeito equivalente, ou do sexo oposto. Aliás, a representação do corpo no espelho pode "jogar" com as aparências e moldar a imagem externa, tornando-se inexaurível e continuamente re-moldada e reajustada.

Adicionalmente, Michel Foucault menciona que o espelho também pode ser considerado uma heterotopia, uma vez que, para este autor, a heterotopia e o espelho confluem na habilidade de serem ambos diferentes, e ambos reais e irreais : "the mirror functions as a heteropia in the sense that it makes this place I occupy at the moment when I look at myself in the glass booth utterly real, connected with the entire space surrounding it, and utterly unreal."[88]

Voltando à análise da imagem da capa do álbum *Dar e Receber*, note-se a forma como Variações faz "convite no seu olhar." É como se Variações, através do seu olhar refletido no heterotópico espelho, convidasse o "outro" a entrar neste universo paralelo (heterotopia). Por outras palavras, o espelho pode simbolizar um mundo útopico no qual Variações já se encontra e para o qual convida o "outro" através do seu olhar. O intuito será o de se entregarem ao prazer (como muitas das suas letras sugerem) num espaço em que as dicotomias estão dissolvidas, uma vez que este "portal" é um espaço neutral, em que a sexualidade não é julgada pela sociedade.

Atentemos ainda a que Variações se encontra de frente para o "outro", vestido com uma farda de lutador e de cabelo pintado de roxo. O performer poderá estar a

[88] Michel Foucault, "'Des Espaces Autres' [of Other Spaces: Utopias and Heterotopias]," *Árcittetura* 13(1968): 179.

reconceptualizar as dictomias "macho" e "maricas." Por um por um lado, ele tem vestido uma farda de lutador, que representa o lado masculino ("macho") e, por outro lado, o cabelo pintado de roxo representa aquilo que é considerado a cor do orgulho gay ("maricas"). Para além disso, Variações poderá, na minha opinião, estar a jogar com as dictomias sexuais, visto que a farda de luta pode simbolizar o papel de ativo (Dar), enquanto que o cabelo roxo simboliza o papel de passivo (Receber). Tal leitura sai reforçada pelo próprio título do álbum *Dar e Receber* que indica uma contraposição entre o lado ativo e passivo.



A contracapa deste álbum mostra Variações de costas voltadas. Não é possível visualizar o seu rosto, apenas o seu cabelo com as suas mãos vestidas com umas luvas verdes sobre os ombros. Note-se que, nesta imagem, Variações usa uma sensibilidade artística diferente dos valores clássicos e tradicionais – e que difere completamente da capa e da contracapa do álbum *Anjo da Guarda*. As cores presentes nesta imagem – o

roxo, o preto e o verde – são bastantes carregadas, o que nos remete mais uma vez para o estilo *avant-garde* de Variações. O estilo *avant-garde* de Variações "rompe" com o tradição portuguesa, uma vez que as cores utilizadas na contracapa do álbum *Dar e Receber* são bastante diferentes das cores utilizadas dentro de outros contextos portuguêses e marcam uma presença que perturba as expectativas lógicas. Consequentemente, o espectador é levado a confrontar uma multiplicidade de significados. Por outras palavras, as cores utilizadas nos paratextos de Variações – sobretudo neste álbum – perturbam a lógica simbólica, tanto quanto as fronteiras que separam diferentes formas de arte – neste caso a música e o álbum de Variações. Adicionalmente, as mãos apoiadas sobre os seus ombros fazem supor que Variações esteja a apelar para a aceitação da "sexualidade", independemente da orientação que esta possa tomar.

Como se tem vindo a analisar, Variações tanto atua nos limites do discurso católico e tradicional como nos da linguagem queer e isto possibilita a reconstrução do discurso autoritário, neste caso o da Igreja Católica, uma vez que as identidades queer interagem com o discurso católico (em que o patológico e o pecado começam a perder o poder), e constrói uma linguagem que permite valorizar as sexualidades que foram outrora consideradas "dissidentes." Desta forma, as músicas, as performances e os paratextos de Variações assumem um papel relevante na construção da nacionalidade portuguesa: é através destes paratextos culturais que Variações expõe as condições sociais dos portugueses durante o regime salazarista. Como já foi referido, a apropriação dos valores católicos por parte deste cantor permite-lhe desestabilizar a identidade portuguesa que tinha sido criada durante o regime salazarista, visto que é através da ironia e das críticas que ele desacredita a instituição religiosa, permitindo assim espaço para novas formas culturais. E o uso da ironia e imagética dos paratextos

vem mais uma vez confirmar a sua audácia e o seu lado transgressor face às instituições que quase invariavelmente acabam por legislar as sociedades em que nos encontramos.

As ambiguidades presentes nos paratextos que foram exploradas ao longo deste capítulo demonstram que Variações recuperou e reconfigurou não só identidades nacionais, mas também queer. Aliás, este músico usou um jogo de palavras e de metafóras, que lhe permitiu conectar-se tanto com os seus públicos heterossexuais como queer. E, como foi mencionado, estas "ambiguidades" também lhe permitiram um espaço seguro para a perpetuação de identidades queer. A música, juntamente com a sua performance e a postura decididamente *avant-garde* possibilitou a Variações distinguir-se dos restantes performers dos anos setenta e oitenta em Portugal. Mais importante ainda, a queerização de Variações fez com que este acabasse por ser consagrado como um ícone queer em Portugal.

Em Espanha, também nas décadas de setenta e de oitenta, surgiria José Pérez Ocaña, um performer, pintor e drag queen que de muitas maneiras se assemelha a António Variações, principalmente pelo o papel que ele teve na reconfiguração de identidades nacionais e queer. No entanto, Ocaña era mais transgressor que Variações no sentido em que este discutia abertamente questões sexuais, políticas e até mesmo religiosas. O arsenal das performances de Ocaña contemplava a ambiguidade e a ironia, mas a intensidade e o uso eram bastante distintos – assim como o era o contexto. Os objetivos, esses, eram similares.

Capítulo IV

José Pérez Ocaña: A Deusa Queer das Ramblas

"En la pureza de Ocaña radica su carácter profundamente subversivo"
(Fernando Trueba in Ocaña Retrat Intermitente).

"Con esta figura insólita, uno tiene la sensación
de que el franquismo murió definitivamente"
(Terenci Moix in Ocaña Retrato Intermitente).

O objetivo central deste capítulo é demonstrar de que modo José Pérez Ocaña – ao propor ir além da sexualidade ou do género – acaba por transgredir as normas da sociedade espanhola e por recuperar identidades relativamente à sexualidade e ao género, o que possibilita enquadrá-lo num discurso queer. Como referido anteriormente, a teoria queer rompe com a normatividade e também com as dictonomias homo/bi/heterossexual. Começarei por abordar as mudanças socioculturais e políticas em Espanha durante a fase da transição do regime franquista para a democracia. Ainda neste subcapítulo desenvolverei o surgimento de alguns movimentos (no País Basco e na Catalunha) que reclamavam a sua própria nacionalidade em oposição ao nacionalismo espanhol. De seguida, analisarei e explorarei os papéis que os fenómenos socioculturais de *la movida* e *del destape* desempenharam em Espanha durante a fase da transição. Prosseguirei explorando o papel que os *drag queen* tiverem na liberalização sexual e como é que estes foram reapropriados pela imprensa *contracultural* espanhola. Em seguida, analisarei as performances de José Pérez Ocaña, de forma a demonstrar como é que Ocaña enquanto drag queen reconfigurou as identidades queer em Espanha. Além disso, exemplificarei a maneira como o andaluz Ocaña contribuiu não exclusivamente para a cultura espanhola, mas também para a cultura especificamente catalã.

Antes de passar à análise das performances de José Pérez Ocaña, é importante explorar a questão do *drag queen*. O papel do drag queen ao longo da época moderna nas sociedades ocidentais tem perturbado as normas sociais e os "instrumentos" políticos para subverter os códigos patriarcais e socioculturais em que se inserem – através do vestuário, gestos mais femininos. As práticas antigas do *cross-dressing* apresentam características semelhantes com as do drag (no mundo ocidental contemporâneo), dado que o ato do *cross-dressing* é uma componente crucial da performance drag. Constata-se que nas performances de drag existe um rompimento visual com as categorias do género e dos comportamentos "normativos." Marjorie Garber explica o *cross-dressing* como: "[a] space of possibility structuring and confounding culture: the disruptive element that intervenes, not just a category crisis of male and female, but the crisis itself."[1] Aliás, existem diversas tradições culturais tais como os *Khawal* no Egipto, *Kabuki* no Japão e *Kathakali* na Índia, nas quais as danças têm historicamente apresentado o cross-dressing como comportamentos ritualísticos e sancionados culturalmente.[2] Nas tradições ocidentais da igreja cristã medieval era comum durante a Festa de Tolos (Feast of Fools), que os clérigos e os leicos se vestissem com roupas femininas e ridicularizassem os rituais da missa cristã.[3] Esta tradição, em particular, apresenta qualidades anárquicas e cómicas similares à dos drag, nos quais os binários do género e da autenticidade são o alvo da comédia. Os indígenas do Canada e da América ilustram também um rompimento interessante para as formas binárias do género e do sexo: alguns indíviduos destas tribos desempenhavam uma categoria especial de homem e de mulher e eram

[1] Marjorie Garber, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety* (New York: Routledge, 1992), 17.
[2] Judith Hanna, *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance Defiance and Desire* (London: University of Chicago Press, 1988), 120-23.
[3] Peter Ackroyd, *Dressing Up. Transvestism and Drag: The History of an Obsession* (New York: Simon and Schuster, 1979), 91-95.

conhecidos como os *Berdaches.*[4] Os homens conhecidos como os *Berdaches* vestiam-se com roupas femininas, tinham sexo com outros homens e participavam em atividades tradicionalmente consideradas da mulher, tais como a cerâmica ou a tecelagem. Similarmente, as mulheres *Berdaches* vestiam-se com trajes masculinos, tinham sexo com outras mulheres e desempenhavam actividades consideradas masculinas, como por exemplo a caça. Deve-se salientar em relação a estes indíviduos não eram vistos pelas suas tribos como "desviantes", sendo estes considerados pela sua tribo como um "terceiro género" que desempenhava um papel sagrado dentro destas tribos.[5]

Estes exemplos mencionados demonstram o significado cultural e o poder social de *cross-dressing*. Contudo, nenhum destes exemplos pode ser apelidado de drag, uma vez que este termo refere-se especificamente às práticas modernas ocidentais. É impossível aferir com certeza os motivos pelos quais as performances do *cross-gendered* são apelidadas de drag, uma vez que a própria origem deste conceito é problemática. Tem sido sugerido que o termo drag tenha surgido na Grã-Bretanha, quando os atores masculinos se vestiam com roupas femininas para interpretarem papéis femininos no teatro.[6]

Hoje em dia, o termo drag é aplicado a alguém extravagante, hiperbólico e que performatiza a feminilidade (no caso dos drag queen); é ainda comum presumir-se que o drag seja homossexual. Esta suposição relativamente à sexualidade do drag é notada por Leila Rupp e Verta Taylor como não sendo algo novo: "the association between gender transgression and same-sex desire can be found throughout time and around

[4] Berdache não era o nome tradicional para categorizar estes indíviduos, era um nome utilizado pelos antropologistas da colónia francesa; hoje em dia é um nome depreciativo. O termo nativo para estes indíviduos mudou entre as várias tribos. Consulte-se ibid., 94.
[5] Sabine Lang, *Men as Women, Women as Men: Changing Gender in Native American Cultures* (Austin: University of Texas Press, 1998), 137.
[6] Elizabeth Ashburn, "Drag Shows: Drag Kings and Male Impersonators," in *The Queer Encyclopeadia of Music, Dance and Musical Theatre*, ed. C. J. Summers (San Francisco: Cleis Press, 2004), 88.

the globe."[7] Contudo, nas sociedades Ocidentais, a base para essa suposição tende a ser derivada do argumento do sexologista Krafft-Ebing que sugere que a homossexualidade pressupõe uma anormalidade do género ou uma inversão.[8]

Mais recentemente, drag tem sido um "instrumento" de políticas queer, através do seu papel na libertação gay – como por exemplo nos *riots* em 1969, em Nova York[9] – , a sua exibição anárquica relativamente às convenções sociais, e através de *genderfuck*, explicarei este conceito mais a frente. Como tal, o drag tem evoluído enquanto forma de comentário social, especificamente, como um indicador teatral da falsa alegação da heterossexualidade relativamente à autenticidade do género e através da performatização de imaginações sociais queer.

No entanto, certas académicas feministas (Phelan, 1993; Feigen, 2000; entre outras) argumentam que os homens que performatizam drag queens ridicularizam o carácter feminino e consequentemente performatizam os estereótipos dominantes. Estas autoras defendem a ideia que os drag queen reforçam a normatividade do género e as relações de poder que se encontram institucionalizadas. De acordo com a autora Marilyn Frye, drag representa "a casual and cynical mockery of women, for whom femininity is the trappings of oppression."[10] O sociologista Steven Schacht afirma ainda que os drag queen – aqueles que historicamente se encontram associados com as perseguições homossexuais – pertencem às classes menos oprimidas, e continua por dizer que os drag queen são perpetuadores da opressão contra mulheres ao explorar a

[7] Leila and Verta Taylor Rupp, *Drag Queens at the 801 Cabaret* (Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2003), 181.
[8] Oosterhuis, "Richard Von Krafft-Ebing's 'Step-Children of Nature' Psychiatry and the Making of Homosexual Identity," 141.
[9] Annamarie Jagose, *Queer Theory: An Introduction* (New York: New York University Press, 2000 [1996]), 13.
[10] Marilyn Frye, *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory* (New York: Crossing Press, 1983), 137.

feminilidade e ao reforçar os binários do género.[11] Contudo, eu acredito que ambos os autores ignoram que o drag queen pode de fato desempenhar um papel subversivo na construção e na desconstrução do género. Isto, porque tanto em Portugal quanto em Espanha – assim como outros países –, viveram durante décadas em regimes ditatoriais no qual a sexualidade, assim como a divisão homem/mulher, era fundamentada naquilo que era considerado certo e errado. Portanto, o drag queen, ao expôr as multiplicidades do sexo e do género em lugares públicos, não só subverte estas ideologias ditatoriais como também permite dar vida a pessoas que foram marginalizadas durante estes regimes. Logo, um dos fatores principais para se considerar a importância dos drag queen nesta subversão queer é o contexto sociocultural e político no qual se inserem. Note-se por exemplo as performances de Chloe Poems e de David Hoyle satirizam o drag no seu modo convencional e até mesmo o lado misógeno.[12] Concomitantemente, a performance do drag queen possibilita subverter a hegemonia do género e permite a construção de novas identidades sexuais. Butler salienta a importância que o poder dos drag tem nas estruturas hegemónicas:

> To claim that all gender is like drag, or is drag, is to suggest that "imitation" is at the heart of the *heterosexual* project and its gender binarism, that drag is not a secondary imitation that presupposes a prior and original gender, but that hegemonic heterosexuality is itself a constant and repeated effort to imitate its own idealizations. [...] In this sense, then, drag is subversive to the extent that it reflects on the imitative

[11] Steven Schacht, "Four Renditions of Doing Female Drag: Feminine Appearing Conceptual Variations of a Masculine Theme," in *Gendered Sexualities on Advances in Gender Research*, ed. P. Gagne & R. Tewksbury (Boston: Elsevier Science, 2002), 165.
[12] Por favor consulte: https://www.youtube.com/watch?v=czfv5Ho4bg4 Consutado no dia 02 de Maio de 2015.

> structure by which hegemonic gender is itself produced and disputes heterosexuality's claims to naturalness and originality.[13]

O resumo de Butler reverbera com a minha própria perspectiva, uma vez que os drag queens têm um papel importante na matriz heterossexual e na formação de novas identidades sexuais, que se encontram fora dos limites culturais que governam o género e as normas binárias do género. Butler continua ainda afirmando que "drag can be read for the way in which hyperbolic norms are dismantled as the heterosexual mundane [...] Norms, taken not as commands to be obeyed, but as imperatives to be 'cited' twisted, queered."[14] Deste modo, são estas incongruências que surgem fora do ato de citar e da queerização que produzem um modo de criatividade do género – uma posicionalidade queer que contrasta com a norma.

Assim sendo, encontramo-nos perante uma recuperação ou uma apropriação da capacidade subversiva que Judith Butler atribui à prática transformista dos drags, que é a potencialidade para a encenação por meio de um caractér performativo de qualquer identidade de género:

> […] drag fully subverts the distinction between inner and outer psychic space and effectively mocks both the expressive model of gender and the notion of a true gender identity […] The performance of drag plays upon the distinction between the anatomy of the performer, and both of those are distinct from the gender of the performance, the performance suggest dissonance not only between sex and performance, but sex and gender and gender and performance. As much as drag creates a unified picture of 'woman' (what its critics often oppose), it also reveals the distinctness of those aspects of gendered experience which are falsely naturalized as a unity through the

[13] Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, 125.
[14] Ibid., 237.

> regulatory fiction of heterosexual coherence. In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself –as well as its contingency.[15]

Portanto, o uso do drag queen neste trabalho encontra-se firmemente fundamentado na forma teatral de *praxis* política.

Transições: Do Privado ao Teatro de Rua

Espanha passou por um período de transição com o final do regime Franquista, tal como Portugal com o fim do Estado Novo, embora com algumas diferenças marcadas. Em Portugal produziu-se um corte radical com a ditadura: proibiu-se o partido único; purgaram-se os meios de comunição envolvidos com o regime Salazarista; dissolveu-se a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), a polícia de choque especializada em atacar os jovens estudantes e aqueles que se opunham ao regime[16]. Durante esta altura, em Portugal a lei da imprensa (1975), a nacionalização dos jornais e das emissoras de rádio, a Constituição (1976) e a lei da televisão (1979) constituem os elementos fundamentais para a política de comunicação implementada nos sucessivos governos portugueses.[17] Em Espanha, o

[15] Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 174-75.

[16] Note-se que durante os anos cinquenta a setenta em Portugal surgiram várias associações de estudantes, que se tinham vindo a construir dentro da academia. Aliás, existia também um organismo (a nível inter-universitário) que coordenava as atividades das associações estudantis, que entre 1949 e 1954 se denominava como Comissão Inter Associações (CIA) e desde 1954 se começou por apelidar de Reuniões Inter Associações (RIA). Como resultado, as autoridades começaram por ficarem preocupadas com este ativismo, visto que estas associações já tinham manifestado, de uma certa maneira, uma certa hostilidade relativamente ao controlo estrito que o Governo tinha nos estabelecimentos de ensino. Consulte-se a obra de Guya Accornero, "Efervescência Estudantil, Estudantes, Acção Contenciosa E Processo Político No Final Do Estado Novo (1956-1974)" (Universidade de Lisboa, 2009), 49-50. Para mais informações sobre este assunto poderá ainda consultar Fernando Rosas, "*O Estado Novo*," in *História De Portugal*, ed. José Mattoso (Lisboa: Edições Nelson de Matos, 1997). Poderá ainda consultar-se a obra de Boaventura de Sousa Santos, *O Estado E a Sociedade Em Portugal* (Porto Afrontamento, 1990). Poderá também consultar-se o livro de Maria Cândida Proença, *O Sistema De Ensino Em Portugal* (Lisboa: Colibri, 1998).

[17] Marria Carrilho, *Democracia E Defesa. Sociedade Política E Forças Armadas Em Portugal* (Lisboa: Dom Quixote, 1994). Poderá também consultar-se a obra de Kenneth Maxwell, *A Construção Da*

processo foi bastante diferente, graças à lição da Revolução Portuguesa. Inicialmente, durante o período liderado por Spínola, Portugal foi considerado como sendo um caso de sucesso que ajudou a liberalização do regime espanhol. A imprensa espanhola relatava sob os acontecimentos que decorriam em Portugal, mudando somente o nome do país, de modo a subverter a censura.[18] No entanto, à medida que se foi "radicalizando", foi notório em Espanha o ascendente de partidos reformistas à direita – contrariamente à situação política de Portugal em que dominavam nesta altura os partidos de esquerda. Como no passado,voltava a existir uma desarmonia política e ideológica entre ambos os estados apesar dos esforços promovidos nas reuniões entre a *Unión Militar Demócratica* (UMD) e o Movimento das Forças Armadas (MFA) para acelerar a mudança política espanhola.[19] A relação entre estes dois países só se normalizou em 1976, quando o Ministro de Exteriores espanhol José Maria de Areilza se encontrou com o Ministro português Ernesto Melo de Antunes e assinaram o tratado de Amizade e Cooperação em 1977.[20]

Apesar das limitações, os grupos políticos desempenharam um papel importante na transição ente ditadura e democracia. Mesmo assim, foram certos grupos da sociedade espanhola que desenrolaram um papel fundamental para esta fase de transição. Nesta altura, houve uma mudança do papel da Igreja Católica – isto porque durante os anos sessenta iniciou-se uma grande mudança, a da separação entre

---

Democracia Em Portugal (Lisboa: Presença, 1999). Poderá ainda Mário and Thomas Bruneau Bacalhau, *Evolução Das Atitudes, Opiniões E Comportamentos Políticos Dos Portugueses, Quatro Anos Depois Do 25 De Abril* (Lisboa: Norma, 1978). Poderá ainda consultar-se a obra de José Medeiros Ferreira, *Portugal Em Transe (1974-1985), Vol. VIII* de *José Mattoso (Ed.), História De Portugal* (Lisboa: Círculo de Leitores, 1994).

[18] António Afonso, "Veinte E Cinco De Abril," in *História Contemporânea De Portugal*, ed. J. Medina (Lisboa: Amigo do Livro, 1993), 33. Poderá tambem consultar-se o artigo de Josep Cervelló Sánchez, "La Interrelación Entre Portugal Y España Durante La Consolidación Democrática," *RES - PUBLICA Revista Lusófona de Ciência Política e Relações Internacionais*, no. 6 (2007). Poderá ainda consultar-se Felipe Agüero, *Soldiers, Civilians, and Democracy: Post-Franco Spain in Comparative Perspective* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995).

[19] Josep Cervelló Sánchez, "'"A Contrarevolução No Prec (1974-1975)"," in *História De Portugal*, ed. J. Medina (Amadora Ediclube 1993), 133-41. Poderá ainda consultar-se Carlos Serrano Seco, *Militarismo Y Civilismo En La España Contemporánea* (Madrid: IEE, 1984).

[20] Sánchez, "La Interrelación Entre Portugal Y España Durante La Consolidación Democrática," 54.

a Igreja e o Estado. Contudo, a Igreja Católica espanhola recusou-se a acatar as instruções do Concílio, argumentando que a religião era inerente à natureza de Espanha. Como resultado, Franco viu-se numa situação delicada em relação aos pronunciamentos do Papa João XXIII. Portanto, o regime franquista decidiu oferecer uma aparência de modernidade (para a opinião pública internacional) e permitiu a adopção de uma lei relativamente à liberdade religiosa (ainda que muito limitada).[21]Ainda assim, em 1975 o Papa Paulo VI viu o seu pedido de exoneração de cinco militantes do grupo *Frente Revolucionario Antifascista y Patriota* (FRAP) e da *Euskadi Ta Askatasuna* (ETA) negado, levando a uma crise entre a Igreja Católica e o Estado espanhol após a execução destes. Apesar de uma maior tolerância relativamente à imprensa e aos contatos com o exterior, as limitações eram ainda por demais evidentes.[22] A transição espanhola é inseparável deste clima (embora limitado) de mudança e até certo ponto inconcebível sem atender às transformações sociais que por esta altura emergiam. Para o autor Santos Juliá, os anos de 1973 e 1974 significaram a culminação deste período, uma vez que as mudanças sociais então foram as mais intensas e houve uma profunda alteração política e cultural.[23] Depois da morte de Franco, o governo empossado fracassou devido a vários motivos: o governo de Árias-Fraga recebeu somente apoio de uma parte do estado, já que o Rei e outros que faziam parte da mílicia e políticos tais como Adolfo Suárez pretendiam a abertura de uma política e uma viragem democrática; os partidos da oposição também se encontravam hostis ao governo; as classes sociais trabalhadoras e o povo contestaram

[21] Mónica Seco Moreno, "El Miedo a La Libertad Religiosa. Autoridades Franquistas, Católicos Y Protestantes Ante El Ley De 28 De Junio 1967," *Anales de Historia Contemporánea* 17(2001): 351-63.
[22] Javier Tusell, *Franquismo Y Transición en Historia De España* (Madrid: Espasa Calpe, 2004), 376. Poderá também consultar-se a obra S. G. Payne, *El Catolicismo Español* (Barcelona: Planeta, 2006). Confronte-se ainda com a obra de Richard Gunther, José Ramón Montero, and Joan Botella, *Democracy in Modern Spain* (New Haven and London: Yale University Press, 2004).
[23] José Carlos Mainer; Santos Juliá, *El Aprendizaje De La Libertad (1973-1986)* (Madrid: Alianza, 2000), 16,17. Poderá consultar-se a obra de Gunther, *Democracy in Modern Spain*.

a continuação do regime.[24] Em Janeiro de 1976 ocorreu uma greve geral que paralisou quase todas as grandes fábricas de Madrid, Valência, Barcelona. Consequentemente, os partidos de oposição tal como o Partido Comunista de España (PCE), que era um partido político clandestino, legalizado apenas em 1977.[25] Embora esta estruturação tenha sido visível a nível político, parlementar e constitucional, esta refletiu-se sobretudo no campo culturais.

O período de transição deixou transparecer a urgência em resolver determinadas questões que o autoritarismo franquista havia suprimido e/ou criado. Nos anos subsequentes à morte de Franco decorreu um processo político difícil relativamente aos problemas de articulação territorial de Espanha. Estes tiveram origem nos finais do século XIX, com a projeção do nacionalismo castelhano aliado à implementação do "estado liberal-burguês," gerando movimentos diferentes e concorrentes: os nacionalismos do país basco, catalão e galego.[26] O Franquismo havia aliado o autoritarismo político ao tradicionalismo ideológico, projetando uma ideia nacionalista e essencialista da pátria espanhola, dominando as regiões da Catalunha e do País Basco sob um aparelho centralista feroz.[27] Frente à realidade vigente durante as quatro décadas do regime franquista, a oposição à ditadura defendia a ideia da existência de um parlamento democrático e o desaparecimento desse centralismo caraterístico do período franquista.[28] Surgiram assim movimentos que reclamavam a

[24] Javier Figuero, *'La Empresa' Que Creó Adolfo Suarez: Historia, Sociología Y Familias Del Suarismo* (Barcelona: Grrijalbo, 1981).
[25] Ferrán Fulla & Antoni Puig, "Clases Sociales Y Partidos Políticos En La Transición Española a La Monarquía Parlamentaria," *Rebelion* (1999): 15-18. Poderá também consultar-se a obra de A. Martínez Inglés, *La Transición Vigilada* (Madrid: Temas de Hoy, 1994).
[26] Juan Pablo Fusi Aizpúrua, "Los Nacionalismos Y El Estado Español: El Siglo XX," *Cuadernos de Historia Contemporánea*, no. 22 (2000): 45.
[27] Manoel Xosé Nuñez Seixas, *Patriotas Y Demócratas: El Discurso Nacionalista Español Después De Franco (1975-2005)* (Madrid: Libros de la Catarata, 2010), 98-99.
[28] Carlos Taibo, *Nacionalismo Español: Esencias, Memoria E Instituciones* (Madrid: Los Libros de Catarata, 2007), 59.

autonomia e independência do País Basco e da Catalunha.[29] As culturas de Catalunha, do País Vasco e da Galicia defendiam a ideia de terem a sua própria pátria e, consequentemente, o direito a uma língua e cultura próprias. Foi durante esta fase de transição que se começa a constatar como os nacionalistas bascos e catalãos, possibilistas e maximalistas, conservadores ou progresssivos, concordararam num ponto: considerar as respectivas comunidades como nações – nações no sentido de cultura e identidade.[30] Catalunha e Euskadi são comunidades dotadas de uma identidade própria, que por sua vez constituem de particularidades culturais, folclóricas, psicológicas, e especialmente linguísticas e históricas.[31]

Como foi referido no segundo capítulo, a cultura espanhola encontrava-se bastante limitada devido à censura que tinha sido imposta pela ditadura franquista. No entanto, com o fim deste regime político, 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 e democracia. Nomedamente, com o artigo 20.1. alínea a) da *Constitución de 1978* começa-se a reconhecer o direito de liberdade de expressão: "a expresar y difundir libremente los pensamientos, ideas y opiniones mediante la palabra, el escrito o cualquier otro medio de reproducción." Adicionalmente, no artigo 20.1. alínea d) defende-se a ideia de que todas as pessoas têm o direito à informação: "a comunicar o recibir libremente información veraz por cualquier medio de difusión. La ley regulará el derecho a la cláusula de conciencia y al secreto profesional en el ejercício de estas libertades."[32] Estas liberdades traduziram-se também em manifestações culturais que representam esta nova

[29] Aizpúrua, "Los Nacionalismos Y El Estado Español: El Siglo XX," 37.
[30] Ibid., 45.
[31] José Antonio Rubio Caballero, "La Visión De España a Través Del Discurso Nacionalista Durante La Transición," *Norba, Revista de Historia* 19(2006): 4-12.
[32] Teodoro Ballesteros, "El Derecho a La Información Y La Libertad De Expresión En España, Y El Respeto a Sus Límites," *Fundación para el Análisis y los Estudios Sociales* (2001): 258.

identidade: *el destape* em revistas e no cinema[33], na estética, nas artes e nas formas de vida promovidas pela *movida* – destacando-se aqui a expressão destas novas formas na cidade de Madrid. Por outro lado, estas liberdades marcavam um rompimento com um passado opressivo do regime Franquista. Isto permitiu à sociedade espanhola explorar novas formas culturais que até então se encontravam censuradas e, de uma certa maneira, estas liberdades culturais permitiram a construção de uma "nova" Espanha. Estes fenómenos culturais não poderiam ter lugar desempenhados durante a ditadura franquista devido aos mecanismos da censura, rápida a agir sob pretexto de ofensa à moralidade, impossibilitando assim a crítica social. Como mencionado no segundo capítulo, o regime franquista proibia a circulação de temas relacionados com a sexualidade, religiosos ou temas que envolvessem a crítica ao regime de Franco.

Face a esta Espanha consensual, do *pacto del olvido*[34], da deslocação política, económica e social surge uma Espanha diferente, produtora de uma nova cultura que se encontra em período de gestação. Esta diferença surge nos anos de transição, propulsionada pelas mudanças que se estavam a decorrer nos finais da década de setenta e inícios dos anos oitenta. É, como refere Cristina Tango, uma "resaca tardía, de un 68 no vivido y reacción vitalista, eufórica y generadora de nuevos espacios culturales frente a la debacle y al desarme de las ideologías."[35] Esta modernização da Espanha é caracterizada pela diversidade sexual, práticas de consumo da parte da sociedade, bem como renúncias relativamente às ideologias e militâncias políticas. De

[33] Tusell, *Franquismo Y Transición en Historia De España*, 376.
[34] O *Pacto del Olvido* foi uma decisão política tomada (tanto pelos partidos de esquerda como pelos partidos da direita) com a finalidade de evitar o legado de Franco depois da sua morte em 1975. *O Pacto del Olvidio* consistiu sobretudo em esquecer o passado e focar-se no futuro ver em Javier Rodrigo, "La Guerra Civil: "Memoria, Olvido, Recuperación E Instrumentación." " *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea*, no. 6 (2006). Poderá ainda consultar-se a obra de Tzvetan Todorov, *Memoria Del Mal, Tentación Del Bien. Indagación Sobre El Siglo XX* (Barcelona: Península, 2002). Confronte-se também Paloma Aguilar Fernández, *Memoria Y Olvido De La Guerra Civil Española* (Madrid Alianza, 1996).
[35] Cristina Tango, *La Transición Y Su Doble: El Rock Y Radio Futura* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2006), 61.

fato, estas manifestações culturais exprimem a modernização da Espanha e consequentemente simbolizam o fim dos tabus sociais num tempo em que decorriam grandes mudanças tanto políticas como sociais. No entanto, apesar da despolitização desta época, não se pode também deixar de referir que foi entre 1978 e 1982 que surgiram as primeiras fases de movimentos como o feminismo, o ecologismo e o pacifismo em Espanha. Contudo, foi só com a vitória eleitoral do *Partido Socialista Obrero Español* (PSOE) que estes e outros movimentos viram as suas reivindicações atendidas.[36]

Um dos maiores expoentes destes movimentos culturais é o supramencionado fenómeno da *la movida*, com particular expressão em Madrid. Ainda que tenha surgido como um movimento *underground*, este fenómeno acabaria por ser capitalizado pelo poder político. *La movida* é definida como um fenómeno sociocultural e é usada como uma metáfora para assinalar as transformações culturais que estavam decorrendo à época. Durante *la movida*, a moda também ganhou um papel importante na sociedade. Vestir-se de uma determinada maneira (gótico, punk, etc) era uma forma de se aproximar a um determinado grupo social, o que permitiria a comunicação e expressão de gostos e valores. Com efeito, esta metamorfose cultural possibilitou a expressão de novas identidades e promoveu a expressão do corpo.[37] O surgimentos destes novos valores culturais permitiram definir novas formas de realidade social, com o intituito de dar uma explicação à situação dos espanhóis.[38] *La movida* é assim um fenómeno sociocultural que utilizou diferentes meios de comunicação – como por exemplo: revistas, rádios, programas de televisão. A

[36] Javier Pastor, *La Evolucion* (Barcelona: Anagrama, 2004), 74-86.
[37] Teresa M. Vilarós, *"El Mono Loco: Retiro Y Memoria De La Movida"* (Madrid: Comunidad Autónoma, 2007), 58.
[38] Benjamín Tejerina, ""Los Movimientos Sociales Y La Acción Colectiva. De La Producción Simbólica Al Cambio De Valores."," em *Los Movimientos Sociales. Transformaciones Políticas Y Cambio Cultural*, ed. Pedro Ibarra; Benjamín Tejerina (Madrid Trotta, 1998), 115.

Corporación de Radio y Televisión Española (RTVE) transmitia programas como *Caja de Ritmos*, *La edad de Oro* e *La bola de Cristal*, este último um programa infantil promulgador de um humor realista que se identificava com o *look* da *movida*, era arrojado esteticamente e livre do ponto de vista criativo.[39]

Paralelamente, *el destape* foi um fenómeno cultural cinematográfico e literário que atingiu o cume durante o período de transição do regime franquista para a democracia. Depois do desaparecimento da censura franquista, surgiram vários nus integrais de mulheres e também de alguns homens no cinema espanhol e em bandas desenhadas.[40] A partir de 1975 começa-se a tolerar a recorrência de temas sexuais e a aparição de nus, e isto enfatizar-se-á a partir de 1978, quando o cinema espanhol expõe sem dissimulações uma nova temática sexual: o desejo, a paixão e a sexualidade. Como refere John Hopewell:

> Durante la transición las restricciones impuestas a la problemática sexual (principalmente femenina pero también homosexual) se fueron erosionando poco a poco por varios frentes: desapareció el complejo de la virgen/puta [...] la pareja (casada o no) desplazó a la familia del eje ético de la obra; la mujer sexualmente agresiva y la homosexualidad explícita hicieron acto de presencia.[41]

El destape foi assim um fenómeno cultural que possibilitou romper com tabus impostos pelo regime franquista a propósito da sexualidade e das concepções familiares. Começa a surgir a necessidade de repensar e sobre representar as centralidades do sexo e da família. Desta forma, *el destape* permitiu não só a nudez

[39] José Tono Martinex, ""Contracultura Y Utopía En Democracia. Once Tesis Sobre Un Malentendido Llamado Movida (1978-1988)"," *Revista de Occidente* 299(2006): 105.
[40] Isolina Ballesteros, *Cine (Ins)Urgente: Textos Fílmicos Y Contextos Culturales De La España Postfranquista* (Madrid: Fundamentos, 2001). Poderá também consultar-se a obra de F. Baena, *El Cartel De Cine En España* (Barcelona: F.P.B, 1996). Poderá também ver-se em Pablo Hernández Ruiz; Javier y Pérez Rubio, *Voces En La Niebla: El Cine Durante La Transición Española (1973-1982)* (Barcelona Paidós, 2004).
[41] John Hopewell, *El Cine Español Después De Franco. 1973-1988* (Madrid: El Arquero, 1989), 167.

nos campos culturais mas também quebrou a "boa moralidade" que tinha sido inculcada pelo franquismo.

De acordo com Fernando Naharro, durante a transição a sociedade espanhola já não procurava a ação mas sim a provocação como elemento transgressor em relação aos valores que tinham sido estipulados pelo regime franquista. No entanto, esta provocação deve ser compreendida num sentido lúdico: a ironia, a paródia e a sátira surgem no fenómeno de *la movida*, de modo a experienciar e a vivenciar a cultura espanhola de outras maneiras, superando e compensando o confinamento vivido durante a ditadura franquista.[42] Durante o regime franquista, a ironia encontrava-se largamente ausente da cultura espanhola; tal não é surpreendente, visto que através desta é possível criticar a autoridade e pensar sobre os códigos da cultura dominante.[43] Aliás, os regimes autoritários não usavam a ironia porque a ironia destrói a ilusão do consensus, e a verdade incontestável das declarações emitidas pelos media.

O fenómeno sociocultural de *la movida* modificou também os espaços urbanos, de maneira a integrar a proliferação massiva dos bares, das discotecas e galerias de arte. Estes novos ambientes urbanos passaram de espaços controlados pelos aparatos políticos a espaços de lazer e de diversão, onde a criação artística ganha relevo e onde existe uma reivindicação da noite como "tempo de acção" e das ruas como espaços de acção sociocultural e política.[44]

Desta maneira, esta nova cultura espanhola que é representada no discurso de *la movida* representa uma cultura que pode ser identificada como criativa, transgressora e também experiencial, contrariamente àquela imposta pelo regime de

[42] Fernando Naharro, "El Cambio De Mentalidad De La Sociedade Española Durante El Periodo De La Transición a La Democracia," *"Movida y Cambio Social" (1975-1985)* (2010): 15.
[43] Ronald Jacobs & Philip Smith, "Romance, Irony and Solidarity," *Sociological Theory*, no. 15 (1997): 67.
[44] Naharro, "El Cambio De Mentalidad De La Sociedade Española Durante El Periodo De La Transición a La Democracia," 4-5.

Franco. Os novos espaços urbanos que emergem com este fenómeno sociocultural transformam-se também numa cultura de rua, onde a transgressão, o teatro e a sexualidade desempenham um papel crucial na construção da "nova" sociedade espanhola. Como resultado, estas manifestações culturais produzem rupturas e subvertem os valores socioculturais que foram impulsionados pelo regime franquista.

Las Plumas Queer: Drag Queen como Símbolo da "Nova" Espanha

Neste subcapítulo analisar-se-á como é que a figura dos drag queen foram reapropriadas pela imprensa espanhola enquanto símbolo de Espanha e para representar o fim da virilidade do estado franquista. Adicionalmente, introduzir-se-á José Pérez Ocaña enquanto figura crucial para a transformação desta "nova" Espanha.

Durante os anos de transição em Espanha a figura dos drag queen foi reapropriada pela imprensa como um indício do fim do regime. Existia por esta altura uma necessidade por parte da sociedade espanhola de representar o fim do poder franquista, e o drag queen serviu para demonstrar a "nova" Espanha que foi possível através do fenómeno cultural do *destape* e da liberalização sexual. A liberalização sexual e o drag queen possibilitaram subverter o machismo e a hegemonia sexual que tinham sido institucionalizados tanto por parte do regime Franquista como por parte da Igreja Católica. Portanto, as discussões sobre o género tornaram-se essenciais para reconfiguração sociocultural de Espanha, assim como para romper com os valores tradicionais.

Como menciona também a autora Mercé Picornell relativamente a este assunto (no seu artigo "¿De Una España Viril a Una España Travesti? Trangresión Transgénero Y Subversión Del Poder Franquista En La Transición Española Hacia La

Democracia"), a reapropriação da imagem do drag queen por parte da imprensa *contracultural* reforçou a afirmação de uma dimensão sexual à agenda política de abertura e modernização. Por exemplo, o jornalista Fernando Albertí publicou na revista valenciana *Dos y Dos* (1977) um artigo intitulado "Travestis que hacen país." Este artigo explora os motivos pelos quais os drag queen performatizam estas identidades consideradas anteriormente "divergentes."[45] Albertí conclui o artigo mencionando que os drag queen desempenham um papel crucial para "contribuir a la sociedad [...] con tanta vocación nacionalista o estatutaria como el que más."[46] No entanto, aparentemente, Fernando Albertí encontrava-se mais interessado numa perspectiva cultural mais cosmopolita e menos nacionalista.

Como já foi referido anteriormente, a imagem do drag queen foi utilizada pelos media para representar tanto a modernização de Espanha como a liberdade sexual que por então surgia nestes espaços públicos. No entanto, existem autores que criticam estes discursos, como por exemplo o trabalho de Teresa M. Vilarós, que praticamente ignora as sugestões de Ventura Pons – realizador do documentário *Ocaña, retrat intermitente* (1978) – impondo quase um ponto de vista exclusivamente "espanhol" e tornando as complexidades das atribuições culturais de Ocaña invisíveis.[47] No seu artigo intitulado *El monos del desencanto español*, Vilarós afirma que a morte de Franco e o final da ditadura "[enfrenta] a los intelectuales con el problema de tener que reconocer que su antiguo papel histórico de conciencia crítica del país tiene que ser

[45] Mercé Picornell, "¿De Una España Viril a Una España Travesti? Trangresión Transgénero Y Subversión Del Poder Franquista En La Transición Española Hacia a La Democracia," *Feminismos* 16(2010): 288.
[46] Fernando Albertí, "Travestis Que Hacen País," *Dos y Dos*, no. 50 (1977): 38. Esta informação encontra-se também disponível no artigo da autora Picornell *¿De Una España Viril a Una España Travesti? Trangresión Transgénero Y Subversión Del Poder Franquista En La Transición Española Hacia a La Democracia*":28.
[47] Teresa M. Vilarós, *El Mono Del Desencanto. Una Crítica Cultural De La Transición Española (1973-1993)* (Madrid: Siglo XXI, 1998), 180-190.

radicalmente revisado."[48]Além disso, esta autora afirma neste mesmo trabalho que a morte de Franco coincidiu com o despertar do pós-modernismo em Espanha, maioritariamente porque o sonho da utopia que tinha inspirado gerações anteriores e intelectuais esquerdistas tinha acabado.[49] O "desencanto" é o termo que esta autora dá para o efeito político e cultural causado pelo fim da ditadura. Vilarós descreve a explosão cultural pós-moderna como frenética mas estéril, e denomina as produções culturais da altura como *el mono del desencanto*, onde a palavra *mono* é usada como uma gíria para ressaca. Afirma ainda que as novas gerações não se encontram comprometidas com o passado, sendo antes "minorias subterraneas, marginales, compuestas de gente joven que no estaba abrumada por ningun compromiso intelectual contraido previamente a la muerte de Franco."[50] Esta autora acaba por negligenciar tanto as produções culturais como as construções de identidades que se estavam a desenvolver (sexuais, nacionais). Vilarós concentra-se mais naquilo que tinha acontecido durante o regime franquista ao invés de se focar nas manifestações que estavam a surgir nesta época – como por exemplo, *la movida madrileña*, *el destape*, a liberdade sexual, ou a simbologia dos drag queen. Deve-se enfatizar que, como já referido, a pós-modernização cultural de Espanha dificilmente poderia ter surgido durante o regime franquista, uma vez que este regime ditatorial proibia, entre muitas outras coisas, a liberdade de expressão sexual. Poderia haver casos pontuais de emergência estética pós-modernista durante o regime, contudo as manifestações seriam sempre mínimas devido às limitações impostas pela ditadura. Mesmo após a morte de Franco o poder monolítico encontrava-se ainda institucionalizado – por exemplo, a homossexualidade só deixou de ser criminalizada em 1982. E é aqui que José Pérez Ocaña se destaca, porque ele contribui de forma significativa para a

[48] Teresa M. Vilarós, *El Mono Del Desencanto*, 218.
[49] Ibid., 219.
[50] Ibid., 220-21.

produção de uma nova cultura: desafia os discursos sexuais predominantes; torna-se porta-voz dos marginalizados; desconstrói e simultaneamente reconstrói as identidades nacionais (andaluza e catalã) e, como se analisará, é tomado pela imprensa como um símbolo de modernidade. José Pérez Ocaña oriundo de Cantillana, foi um pintor, performer e travesti, que se mudou para Barcelona durante a década de sessenta.

Por muitas vezes, Ocaña manifestou-se contra "lo que es normal y lo natural" e defendeu a liberdade sexual das pessoas. A sua posição estava conforme com a apologia da confusão de géneros, simbolizada pelos drag queen, que as revistas *contraculturales* utilizaram para demonstrar o rompimento com a normalidade social. E poderia ser subscrita pelo autor Toni Puig no seu artigo intitulado "Yo también Soy Travesti" (1977):

> Adorables e ignotos travestis. Caballos galopantes en el universo de lo prohibido y codiciado. Perversos destructores de toda norma y seguridad. Sorprendentes en el amor. Fantásticos en el maridaje de los sexos. En vosotros se aúna el placer, la pasión, la anormalidad, la imaginación, el desconcierto, la frivolidad y la subversión corporal. Estáis más alejados que cualquier otro – en lo real y simbólico – de ese afán por clasificarlo y dilucidarlo todo. Vivís del placer. Estáis más allá del sexo y de toda cultura. En subversión continua.[51]

Note-se que Puig salienta o fato de que os drag queen são "perversos", no sentido em que eles têm o potencial de romper com aquilo que é denominado de "normal." Todas as qualidades a que o autor acima se refere, aliás, encontram-se bastante presentes nas performances de Ocaña, como será explorado.

No entanto, deve-se realçar que o poder do drag queen nesta fase de transição só é reconhecido pela imprensa enquanto elemento revolucionário quando o performer

[51] Toni Puig, "«Yo También Soy Travesti»," *Ajoblanco* 19(1977): 13. Esta informação encontra-se também disponível no artigo de Picornell.

tem a finalidade de desnaturalizar as normatividades sexuais e sobretudo de transgredir o poder que se encontrava enraizado na cultura espanhola. Como refere Fernando Albertí na revista *Dos y Dos,* já havia indíviduos que tinham tido cirurgias para a mudança de sexo mas é o fenómeno dos travestis antifascistas e críticos que contribui para a renovação:

> Travestís operados, con sus tetas y todo, ya lo habíamos visto en Valencia. Llega ahorra, sin embargo, la nueva modalidad: el señor peludo y con pinta de camionero que se enfunda en una bata de volantes y se pone la cara perdida de rímel. Encarnita, Margot, Esmeralda y la Champán son además travestís antifascistas y críticos, travestís que "hacén país" desde el escenario.[52]

Esta situação que é descrita por Albertí é completamente diferente da situação cultural que Portugal passou durante o fim do regime salazarista. Como foi explorado no primeiro e segundo capítulos, durante a fase da transição da ditadura de Salazar para a democracia as sexualidades consideradas anteriormente "divergentes" permaneceram sucumbidas ao *bas-fonds* da sociedade portuguesa.

Além disso, ainda relativamente à questão do drag queen na fase de transição espanhola, o autor Benigno Camañas, num artigo na revista valenciana *Los Marginados* (1978), considera o drag queen como um "quiste [que surge] en el mismo corazón del orgullo macho" e continua por dizer:

> El travestí es el radical de la política sexual, el etarra que desestabiliza con la provocación de su ambigua presencia. Desata el deseo, inquietando con su falo bajo

[52] Albertí, "Travestis Que Hacen País," 37.

> las faldas, con sus pelos bajo el maquillaje. Fuerza la situación procurando el choque, hasta límites no integrables por los cauces normales.[53]

Deste modo, a figura do drag queen tornou-se por excelência uma figura radical pela imprensa *contracultural* e essencial para marcar esta nova Espanha. No entanto, os drag queen não só serviram para romper com a normatividade da sociedade espanhola, mas também desempenharam um papel importante na construção nacional de Espanha. Nomeadamente, o autor Fernando Albertí no seu artigo "Travestis Que Hacen País" também analisa como os drag queen contribuíram através das suas performances para a difusão dos ideais autonomistas. Albertí analisa neste artigo a forma como as performances de Encarnita, um drag queen membro do *Front d'Alliberament Gai* y do *Partit Socialista del País Valencià* aludem "a los problemas específicos del País de Valencià, la polémica valenciano-catalán, el estatuto, el centralismo."[54] A este propósito, refere Encarnita: "Personalmente, yo trato de combatir desde aquí la discriminación sexista, los tabús y la represión de estos cuarenta años, haciendo también que el espectador tome conciencia de otros problemas: los problemas del País Valencià, en definitiva."[55] Albertí dá também como exemplo o caso do drag queen Champán, que aborda questões similares nas suas performances: "[Champán] monta sus números sobre el machismo y la comodidad burguesa, y afirma su voluntad de participar en los movimientos autonomistas" e este autor conclui afirmando que os drag queen desempenham a tarefa de "contribuir a transformar la sociedade [...] con tanta vocación nacionalista o estatutaria como el que más"."[56]

[53] Benigno Camañas, ""El Travestismo Resucita"," *Los Marginados* 8(1978): 30,31.
[54] Albertí, "Travestis Que Hacen País," 38.
[55] Encarnita citada em ibid., 38.
[56] Ibid., 38-39.

Desta maneira, a figura dos drag queen foi reapropriada pela imprensa *contracultural* espanhola como um símbolo da nova Espanha, mas foi igualmente usada como uma forma de retomar as discussões da articulação das diferentes nações – questões estas que tinham estado sucumbidas durante o centralismo unificador franquista. Aliás, o uso da figura do drag queen por parte da imprensa realça de uma certa maneira a liberdade de expressão sexual. Como foi mencionado nos capítulos I e II, a sexualidade considerada "divergente" encontrava-se marginalizada e submergida nas subculturas, dado que estas eram consideradas imorais e perversas. A imprensa não utilizava exclusivamente a imagem do drag queen para assinalar o fim do regime franquista – a imagem do drag queen é um exemplo relevante, entre outros. No entanto, neste contexto sociocultural, o surgimento do performer Ocaña, encarnando o elemento revolucionário a que Albertí e os outros autores se referem – dado que este performer utiliza as suas performances para assinalar o fim do autoritarismo franquista, o fim do poder machista, e abre a possibilidade para a criação de novos discursos, particularmente queer – contribuiu de forma relevante para os discursos nacionais de Catalunha e de Andaluzia.

Como anteriormente mencionado, durante a transição espanhola a provocação teve um papel sociopolítico enquanto elemento transgressor e José Pérez Ocaña foi um seu executante exímio. Para além de ser pintor, drag queen, Ocaña também contribuiu para revistas do fenónemo sociocultural *el destape*. Nomeadamente, Ocaña escreveu um texto para a revista *El Víbora* (1981), juntamente com uma banda desenhada feita pelo seu amigo Nazario, intitulado "De Cómo Mamar una Buena Polla". Ocaña, ao longo deste artigo, refere que o sexo oral é um desporto muito divertido e que ao longo dos anos este tem tido cada vez mais aderência; brinca com o fato de que, devido ao crescimento exponencial, a Federação Nacional dos Desportos

está a considerar em incluí-lo nos Jogos Olímpicos. Ocaña menciona que para que este ato sexual seja feito de forma correcta é "necesario mucha prática y un cierto arte". Em seguida, ele exemplifica de que maneira é que se deve fazer sexo oral no homem. Contudo, o aspeto mais revelador deste artigo encontra-se no final, onde se pode ler: "Si eres homo, bi, heter, hidro, hombre, mujer o bóxer, formal, serio, bien dotado, con o sin dientes, si no sueltas más de las plumas normales, y no sabes chupar una polla como 'il fó' no dudes en acudir."[57] Como pode verificar-se, Ocaña salienta que, independentemente do género, ou da sexualidade, ele se encontra disposto a ensinar a fazer *felatio*, confirmando assim o seu lado transgressor, dado o tabu que envolveu a sexualidade em Espanha.

Ocaña refere a este propósito que "[el] sexo era muy importante, igual ahora antes. [...] es porque la mayoria de la gente no folla, o no hace el amor. La esperma acumulada es malísima para el cuerpo. La gente lo que hace falta es soltarla. Y yo la he soltado mucho.[58]" Desta forma, Ocaña não somente destaca a importância do sexo como reforça a ideia de que a centralidade da sexualidade implica repensar as noções tradicionais, visto que o tema do sexo nestes países (Portugal e Espanha durante as ditaduras de Franco e de Salazar) era considerado como algo moralmente perverso. Aliás, Ocaña, ao questionar publicamente estas problemáticas, faz com que estas ganhassem uma amplitude importante na reconstrução desta "nova" Espanha.

Ocaña Retrato de Transgressão

Explorar-se-á nesta secção do capítulo o modo como Ocaña utiliza as suas performances enquanto drag queen para dar vida àqueles que foram marginalizados durante o regime franquista. Analisar-se-á também de que maneiras o situacionismo

[57] José Pérez Ocaña & Nazario, "De Como Mamar Una Buena Polla," *El Víbora* 1981, 59.
[58] Ocaña no documentário de Ventura Pons "Ocaña, retrat intermitent", 1978.

deste performer subverte a hegemonia dos espaços físicos (e não só, discursivos também) de Barcelona que tinham sido confinados à virilidade e a masculinidade durante o regime de Franco.

No filme de Ventura Pons intitulado *Ocaña, retrat intermitente* (1978) pode-se verificar que Ocaña usa as suas performances enquantro drag queen não para ridicularizar o papel das mulheres, mas sim para subverter aquilo que é considerado normativo e, sobretudo, para conferir visibilidade àqueles que outrora foram marginalizados pelo franquismo, *nacionalcatolicismo* e pelo consevadorismo da sociedade espanhola. O filme inicia-se com Ocaña respondendo a uma questão: "Me preguntabas por qué me desnudo en la calle. Bueno, ¡a mí me gustaría saber por qué la gente lleva ropa! Porque si yo tengo que llevar ropa, yo me la quito. Yo pienso, por qué no? Ir por la calle desnudo. ¡Es como romper algo! ¡Y a mí me gusta romperlo!". Ocaña assume assim publicamente a sua transgressão perante a sociedade e não se conforma com as imposições desta, e ele sente a necessidade em romper com esta normatividades, criando novas formas culturais e acaba por recuperar identidades queer. A trangressão de Ocaña é visível não somente através do seu discurso, mas, também, através das suas performances e acções enquanto drag queen.

Adicionalmente, é importante referir que as performances de José Pérez Ocaña enquanto drag queen, contrariarmente às performances de outros drag queen, ocorrem maioritariamente em espaços públicos. Aliás, como é notavél no filme de Pons, Ocaña arrasta multidões por onde passa. Relembremo-nos que durante a ditadura franquista os espaços públicos se encontravam sob o domínio dos homens e restringidos a manifestações e atos de virilidade. A este respeito, a autora Picornell refere que o ato de sair à rua permite a Ocaña refletir e compreender a arte, a criação, a provocação e a vida cotidiana que se encontram implicítas nas performances de *Living Theater*, bem

como as ideias sobre a *arte situacionista* que ocupam os dossiês das revistas *contraculturales*.[59] Este *situacionismo* por parte de Ocaña e dos seus companheiros pode ser entendido como um mecanismo que desnaturaliza os valores morais impostos pelas instituições de poder através de uma crítica aos modos de vida, mormento por meio da criatividade lúdica. Desta maneira, o *situacionismo* é útil para se entender as performances destes drag queen: não é somente um jogo lúdico, onde o performer trata de divertir ou de entreter as pessoas; é sim um ato transgressor posto em acção pelos drag queen. Ou seja, o fato de se exporem enquanto drag queen na rua é algo que perturba a hegemonia sexual – sobretudo os binários sexuais homo/heterossexual. Além do mais, estes atos performativos nas ruas de Barcelona subvertem estes espaços, onde aquilo que era considerado patólogico se torna visível, e permite "resituar el potencial revulsivo de la producción artística fuera de los museos, de difuminar la frontera entre espacio público y espacio privado."[60] Ainda relativamente ao situacionismo, saliente-se que Ocaña também realizou uma exposição da sua obra na galeria do *Mec-Mec* em 1977, tendo reproduzido na sala de exposições a sua própria casa:

> En las paredes mujeres marginadas. Y marginados. Niños. Después, la Virgen en su capilla de flores y velas. [...] Más hacia el centro, [...] dos gitanas sentadas, abanicándose. Con la cabeza de papel: Detrás, mi casa. Instalada tal como la tengo en la Plaza Real. Con mi belén navideño. [...] Mi ropero. Abierto. Con guirnaldas de hojas secas por ropa. [...] Aquí sigo trabajando. Porque esto es ahora mi casa. Vienen

[59] Picornell, "¿De Una España Viril a Una España Travesti? Trangresión Transgénero Y Subversión Del Poder Franquista En La Transición Española Hacia a La Democracia," 298. Para mais informações sobre o conceito de situacionismo, por-favor consulte-se o dossier "La vida coitidiana y su crítica", publicado em 1976 na *Ajoblanco*.
[60] Ibid., 298.

> mis amigos. Regalo a la gente mi casa y mi vida. Esto, Toni, no es un montaje. Aquí está todo lo que he recogido.[61]

Esta descrição de Ocaña representa e dá vida àqueles que se encontravam marginalizados pela sociedade: as mulheres e os queer o que lhe permite destabilizar mais uma vez o sistema heteronormativo da sociedade espanhola. Por um lado, este ato performativo simboliza também a saída do armário ("Mi ropero [...] Abierto") e volta a transgredir as noções do espaço público/privado ao utilizar o Mec Mec para representar o espaço privado (da sua casa), onde o patólogico, o marginal (como por exemplo a figura dos ciganos), os elementos populares, se tornam visíveis num espaço público.

.



Figura I – Imagem retirada do documentário *Ocaña, retrat intermitente* (1978) de Ventura Pons.

[61] Toni Puig, "«Ocaña. La Terrible Ascensión De Un Marginado»," *Ajoblanco* 27(1977): 21.

A primeira performance de Ocaña enquanto drag queen retratada no filme de Pons, começa com Ocaña nas Ramblas, em Barcelona, vestido de mulher, abraçado aos seus dois amigos Nazario e Camilo. Durante esta performance, Ocaña está intensamente maquilhado, tem um vestido, um leque, um chapéu com penas e encontra-se rodeado de uma multidão de pessoas – esta multidão acompanha a performance à medida que a mesma se desenrola ao som da música "Francisco Alegre", de Juanita Reina.

Este ato performativo de Ocaña juntamente com os seus amigos pode ser interpretado de diversas maneiras, em grande medida complementares. Por um lado, Ocaña e os seus amigos poderão estar a reconfigurar a moralidade vigente e a monogamia. Isto, porque neste ato teatral estamos na presença de dois homens a acompanhar, supostamente, uma "mulher" (Ocaña). Nazario, o indíviduo do lado esquerdo, poderá estar a representar o papel de marido, dado que ele é consideravelmente mais velho que Camilo, que se encontra à direita. Camilo poderá estar aqui a representar o amante de Ocaña (mulher), uma vez que ele é mais novo.

Por outro lado, este ato teatral poderá também estar a representar uma "mulher" juntamente com os seus dois maridos. De realçar que esta representação da mulher com os seus dois maridos toma forma em diversos outros contextos, como por exemplo no Brasil, com a obra literária *Dona Flor e os seus Dois Maridos* (1966) de Jorge Amado – ainda que não exista qualquer tipo de influência entre esta obra de Amado e a performance de Ocaña. Assim como a obra de Amado, Ocaña (enquanto mulher) pode ser lida como uma esposa que tem dois maridos. Nazario pode ser enquadrado como o marido respeitável, maduro, aquele que providencia a sua familia. Enquanto que Camilo poderá ser aquele marido que satisfaz as necessidades carnais e os desejos de Ocaña (enquanto mulher).

Esta performance lúdica e cómica remete-nos assim para uma liberdade sexual, onde a suposta mulher (Ocaña) desfila com os seus dois homens pelas ramblas, e rompe com a boa moralidade da sociedade espanhola. Este ato teatral transgride as normas da sociedade e da sexualidade através das sensibilidades de camp, uma vez que temos um drag queen intensamente maquilhado, desfilando com dois homens assumidamente gays. Além disso, o camp aqui representa também a "falha" da respeitabilidade heteronormativa. Aliás, Ocaña subverte também os domínios do público e do privado, uma vez que este performer enquanto "mulher" rompe com os confinamentos do público e do privado que tinham sido "criados" durante a ditadura.

Note-se que logo desde o início desta performance estes performers subvertem também os binários de género (masculino/feminino). Este grupo questiona não só a construção cultural do género como também a performance da identidade sexual gay – dado que nos deparamos com três indíviduos assumidos publicamente gays, no qual um deles (Ocaña) encontra-se vestido de mulher, enquanto que Camilo como Nazario representam os ideais de masculinidade. Ocaña e os seus amigos conseguem esta desconstrução de duas maneiras: primeiro, ao serem homens e ao performatizarem a feminilidade no papel de drag queen (neste caso concreto o performer Ocaña); e, em segundo lugar, ao serem homens e ao performatizarem a masculinidade, demonstram que o próprio género é performativo e não se encontra limitado ou ligado ao corpo físico. Nesta performance de Ocaña e dos seus amigos eles escolhem performatizar ambos os papéis da masculinidade e da feminilidade, aumentando deste modo a sua capacidade crítica em relação ao papéis do género, nomeadamente a percepção de género como sendo natural e predeterminado. Ao usarem corpos masculinos e sensibilidades de camp, particularmente ao "parodiarem" tanto a masculinidade como a feminilidade, Ocaña e os seus companheiros conseguem criticar as conexões entre a

"biologia masculina" e o "género masculino" por meios que não estão disponíveis para os performers que desempenham papéis do género oposto. Além disso, ao performatizarem ambos os papéis masculinos e femininos, é-lhes permitido explorar as múltiplas manifestações da identidade sexual gay e do desejo. Será importante realçar mais uma vez que estes performers se identificam publicamente como indíviduos gays – como é referido no filme e também na imprensa –, e ao fazerem isto estes performers demonstram que a sexualidade gay não implica necessariamente um cruzamento de género para a feminilidade, mas em vez disso assumem livremente múltiplos e conflituosos géneros.

Retomando a análise da performance, Ocaña senta-se ao lado de um senhor idoso e começa por falar com este senhor e toca-o várias vezes com um toque delicado; este, por sua vez, ri-se para Ocaña. Ocaña levanta-se e despede-se do senhor com um beijo na testa. De seguida, Ocaña começa novamente a desfilar pelas ruas das ramblas. Neste exato momento, este performer é seguido novamente pela multidão e pelo seu amigo Camilo.



Figura II – Imagem também retirada do documentário de Pons.

De seguida, Ocaña levanta o seu vestido e deixa o seu pénis ao descoberto – depois agarra no seu pénis e mete-o para trás, como se estivesse a "emascular" a virilidade. Ao fazer isto, Ocaña confunde e transgride os binários sexuais do género, como refere Butler – uma vez que temos um corpo de homem vestido por roupas que são consideradas femininas. Ao "castrar" o pénis, este performer simboliza, de uma certa maneira, o fim da virilidade do regime franquista – como os jornais *contraculturales* referem. O corpo de Ocaña enquanto drag queen exerce uma capacidade imaginativa que "desliza" entre os regimes dominantes dos binários do género. Ao posicionar o corpo entre as fronteiras do masculino e do feminino, Ocaña reconstrói o género e, simultaneamente, reedifica a liberdade sexual ao transgredir as normas da aceitação social.

Porém, as sensibilidades de camp também são muito importantes nas performances de Ocaña, uma vez que são sempre utilizadas nestes atos teatrais de Ocaña e dos seus amigos – através dos gestos, do exagero, do humor, entre muitos outros. O uso particular de camp nesta performance de Ocaña marca uma tentativa de revelar a teatralidade inerente da masculinidade (através de Nazario e Camilo) assim como a da feminilidade (através da performance de Ocaña enquanto drag queen). Ao permitir que se perfomatize diversas identidades masculinas e femininas de uma forma exagerada, o camp torna-se num artífício extremamente útil, uma vez que as sensibilidades de camp ajudam à desnaturalização das categorias do género. Adicionalmente, ao reclamarem os espaços públicos que eram dominados pela masculinidade, Ocaña e os seus amigos resistem à posição privilegiada da masculinidade e "reinventam" estes espaços de maneira a que as performances do drag e de camp acomodem expressões queer nos espaços públicos considerados anteriormente como palcos da virilidade.



Figura III – Imagem retirada do documentário *Ocaña, retrat intermitente* (1978) de Ventura Pons.

Seguidamente, a partir do minuto 3 e 50 segundos do documentário, Ocaña (vestido de mulher) agarra num carrinho de bebé e desfila empurrando o carrinho pelas ramblas, assim disrompendo com os valores de género e familiares hegemónicos. A multidão que cercava Ocaña abre espaço para que ele passe com a criança. Depois, este performer reaparece com os seus amigos e a multidão continua a acompanhar a sua performance; nesse momento, Ocaña levanta o vestido, deixando o seu anús descoberto.

Neste ato "teatral", Ocaña "assume" o papel de mãe e desconstrói as estruturas familiares – apesar de Ocaña se encontrar vestido de mulher e de agarrar o carrinho do bebé, ele anteriormente havia levantado o seu vestido deixando o seu pénis visível, logo o seu público encontra-se consciente de que este performer é um "homem". Ao desconstruir as estruturas familiares, Ocaña reconfigura estas preconcepções (familiares) que foram durante séculos institucionalizadas por ideologias dominantes, dentro de diferentes paradigmas, libertando assim a diversidade humana da hegemonia social (contra a perpetuação de estereótipos patriarcais) e performatizando contra as restrições do género masculino e feminino. A "feminilidade" de Ocaña através do uso

do papel da mulher e da mãe é fruto de uma encenação política,[62] ou seja, Ocaña apropria-se do seu drag para autenticar e visibilizar aqueles que se tornaram invisíveis durante o regime franquista. Portanto, assim como António Variações, Ocaña rompe com as "normatividades" dos espaços físicos que tinham sido confinados à feminilidade, já que temos presente um homem vestido de mulher a performatizar nas ruas – como foi analisado no capítulo III, numa das performances de António Variações, este encontra-se na cozinha e subverte este espaço, uma vez que nos deparamos com um homem a cozinhar, e como mencionado a cozinha era um espaço que tinha sido circunscrito às mulheres.

Drag Queen: Moda e Subversões Queer

Este subcapítulo centrar-se-á no vestuário de Ocaña enquanto elemento desestabilizador dos códigos de aceitabilidade social e cultural. Além disso, explorará de que maneiras é que o corpo de José Pérez Ocaña opera uma certa ambiguidade. Como foi referido anteriormente, as performances de José Pérez Ocaña enquanto drag queen rompem com a hegemonia social espanhola. No entanto, assim como no caso de António Variações, as roupas escolhidas por Ocaña desempenham um papel crucial para a recuperação de identidades queer e nacionais.

A roupa é um signo usado pelo indivíduo para comunicar aos outros uma determinada mensagem.[63] O contacto físico que se estabelece entre a intimidade da roupa e o corpo torna-se altamente vísivel na construção da identidade social em geral,

[62] Christine Buci-Glucksmann, "*Catastrophic Utopia. The Femine as Allegory of the Modern*," *Representations* 14(1986): 4.
[63] Rosemary Joyce, "Archaeology of the Body," *Annual Review of Anthropology*, no. 34 (2005): 139-58. Poderá-se também consultar a obra de Alison Lurie, *The Language of Clothes* (New York: Random House, 1981). Poderá ainda consultar a obra de F. Davis, *Fashion, Culture and Identity* (Chicago: University of Chicago Press, 1992).

e particularmente no género, porque, assim como o género e a sexualidade, as roupas também são "legisladas" através de instituições.[64] Encarar o vestir como uma forma de cultura material é particularmente útil para expressar a relação entre os valores pessoais e os bens materiais, por causa de sua relação com o eu.[65] As roupas afetam e refletem a percepção do eu, e têm um caráter específico como um objeto material devido ao contato direto com o corpo, que age como um filtro entre o indíviduo e o mundo social em que se encontra inserido. O corpo é considerado como o limite exterior tangível e visível do indíviduo mas que opera como uma experiência coletiva, na medida em que faz a mediação entre as acções da pessoa e do ambiente externo – sociedade – permitindo ao corpo fazer parte das relações humanas e culturais.[66] O uso de uma determinada roupa ou maquilhagem possibilita constituir uma determinada posição social e permite refletir a identidade sexual, ou seja, os corpos vestidos de uma determinada maneira podem constituir ferramentas do "eu."

No entanto, existem restrições sociais relativamente ao uso das roupas, juntamente com práticas disciplinares legais, que restringem as pessoas e aumentam a pressão sobre os participantes de se adaptarem às normas vigentes sobre a sua aparência e os seus comportamentos.[67] As regulamentações relativamente ao uso da roupa criaram "tensão" ao mesmo tempo dando a capacidade ao vestuário, nomeadamente ao seu uso como cultura material, para expressar a separação ou um

[64] Joyce, "Archaeology of the Body," 142. Poderá também consultar-se a obra de S. Turner, "The Social Skin," in *Not Work Alone: A Cross-Cultural View of Activities Superfluous to Survival*, ed. J. Cherfas & R. Lewin (Berverly Hills: Sage, 1980).
[65] Diana Crane & Laura Bovone, "Approaches to Material Cuture: The Sociology of Fashion and Clothing," *Poetics* 34(2006): 334.
[66] Ibid., 337.
[67] A roupa funcionou como um separador das classes sociais já que, até o surgimento da produção em massa, as roupas eram bens extremamente valiosos. Muitos poucas pessoas pobres poderiam pagar roupas novas e, a maioria das vezes, as roupas eram passadas de mães para filhas, pais para filhos, etc. Antes da Primeira Guerra Mundial, os rapazes eram vestidos de cor-de-rosa, enquanto que as raparigas eram vestidas de azul e só se tornou aceitavél para as mulheres vestirem calças já depois da Segunda Guerra Mundial, e só a partir dos anos sessenta do século XX é que elas tornaram um 'item da moda', assim como o uso da mini-saia. Veja-se em Marjorie Garber, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultual Anxiety* (New York Routledge, 1992), 1.

desvio do grupo social e assim contribuir para a criação de subgrupos.[68] A roupa pode tornar-se ao mesmo tempo um operador de socialização, ou de controlo social, e um meio de liberdade face aos fatores culturais.[69] Ao considerar as vastas mudanças e a fluidez do vestuário e do género é surpreendente que ainda nos nossos dias haja tão variados e recorrentes exemplo de indignação moral – note-se no exemplo extremo de José Pérez Ocaña e Nazario, que foram presos por escândalo público e espancados pela polícia em 1978 por estarem vestidos de mulher (como senhoras idosas), uma vez que estes atos eram considerados uma transgressão relativamente aos valores patriarcais que tinham sido instituidos com o regime franquista.[70] Este acontecimento ilustra de que forma o estilo visual de Ocaña, enquanto drag queen, destabilizava a normatividade que tinha sido inculcada pela repressão franquista.

Ocaña menciona também no documentário de Pons – ao minuto 33 e 25 segundos – que sempre se sentiu reprimido devido à estigmatização que a sociedade e a política de Franco exerceram sobre ele: "[...] tenía grandes inquietitudes, pero con muchas represiones por parte de la gente. Desde pequeño me había dado cuenta de mis gustos. Me gustaban los hombres, pero eso era prohibido. Ya me sentía aparte de los demás."[71] Com efeito, até o próprio performer refere que sentia a repressão social e política enquanto crescia. As performances de Ocaña subvertem de certo modo esta hegemonia que tinha sido institucionalizada e permite-lhe recuperar modelos de identidade que tinham sucumbido e ocultados durante o regime franquista. Acresce notar a afirmação de Foucault de que o poder é também capaz de se infiltrar nas nossa identidades, o que acaba por confundir o nosso discernimento acerca dos nossos

[68] Barbara Voss, "Poor People in Silk Shirts: Dress and Ethnogenesis in Spanish Colonial San Francisco," *Journal of Social Archaeology* 8(2008): 420.
[69] Bovone, "Approaches to Material Cuture: The Sociology of Fashion and Clothing," 365.
[70] Picornell, "¿De Una España Viril a Una España Travesti? Trangresión Transgénero Y Subversión Del Poder Franquista En La Transición Española Hacia a La Democracia," 16.
[71] Extrato retirado do filme de Ventura Pons.

corpos.[72] Como mencionado na introdução, Foucault entende o poder como algo produtivo (em vez de repressivo) e expõe a interdependência de poder e resistência, o que posteriormente criou a oportunidade para múltiplas estratégias discursivas de "dissidência." Logo, quando Ocaña se encontra vestido de mulher e maquilhado, rodeado pela a sua audiência que assiste às suas performances, emerge visivelmente um discurso queer que rompe com a hegemonia sexual. Cria como consequência uma tensão nos binários sexuais (homo/heterossexual; homem/mulher), dado que o corpo de Ocaña rompe com a normatividade e gera a confusão dos géneros que é manifestada nas suas performances.

A performance de Ocaña enquanto drag queen estabelece uma conexão entre o (seu) corpo, a roupa, o sexo, o género e a opressão que viveu durante o regime franquista. Através do uso das roupas femininas, o corpo de Ocaña adquire uma nova linguagem que influi nas concepções do género. Ao usar a maquilhagem, um vestido e uma "performance feminina", Ocaña cria uma nova identidade responsável por produzir um corpo ambíguo que, por sua vez, gera performatizações no âmbito das temáticas sobre identidade e integibilidades sociais. Butler menciona as diferenças entre o corpo do drag queen e o género que está a ser performatizado:

> 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

[72] Michel Foucault, "«Les Rapports De Pouvoir Passent À L'intérieur Des Corps»," *Dit et écrits: 1954-1988* (2004): 228-36.

> only between sex and performance, but sex and gender, and gender and performance.[73]

Para Butler, o género não é uma identidade estável em que od atos procedem; em vez disso, é uma identidade constituída tenuamente no tempo – uma identidade instituída através da repetição de atos performativos. Aliás, para esta autora, o género é instituído através da estilização do corpo, e, portanto, os gestos corporais, movimentos e as promulgações constituem a ilusão de uma permanência do próprio género.[74]

Com efeito, através da performance, Ocaña evidencia relações entre corpo, sexo e género, funcionando como ativistas no discurso contra uma proposta heteronormativa, bem como agentes de reflexão acerca dos fenômenos que rodeiam a estética visual. Por meio do corpo espetacular (drag queen), os conteúdos culturais, sociais e políticos são realizados através de uma prática política de maneira a evocar na sua audiência a reflexão crítica acerca das marcas que ele enuncia.[75] O corpo de Ocaña enquanto drag configura-se como um corpo irredutível, que não é nem masculino nem feminino, mas sim ambíguo. No filme de Pons pode-se confirmar a ambiguidade do corpo numa das falas de Ocaña, quando este afirma: "Mi primer *striptease* (enquanto homem masculino) me quité toda la ropa y una señora me decía: "Oh [...] es una mujer", porque yo me había metido mi pene entre las piernas. Después vino un señor joven y me dice: "Oh pero tiene un pene muy hermoso [...] yo creía que era una mujer". Logo, verifica-se que o próprio corpo de Ocaña opera uma certa ambiguidade relativamente ao seu género e isto é uma exemplificação prática da afirmação teórica de Tomaz Silva:

---

[73] Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, 196.
[74] Ibid., 93.
[75] Pedro Bião, "Fundamentos Do Discurso Da Cultura Brasileira," in *Todo Coco Um Dia Vira Kenga: Etnocenologia, Performance E Transformismo No Carnaval Potiguar.*, ed. Makarios Maia Barbosa (Salvador: 2005).

> A possibilidade de "cruzar fronteiras" e de "estar na fronteira", de ter uma identidade ambígua, indefinida, é uma demonstração do caráter "artificialmente" imposto das identidades fixas. O "cruzamento das fronteiras" e o cultivo propositado de identidade ambígua é, entretanto, ao mesmo tempo uma poderosa estratégia política de questionamento de operações de fixação da identidade.[76]

Este fator de artificialização efêmera é o que acaba por permitir a Ocaña o seu lado transgressor. O seu corpo apresenta-se como um espaço sem fissuras manifestado pelo discurso dominante (masculino/heterossexual); no entanto, esta visão é problematizada a partir do olhar e da voz que assume cada indíviduo – neste caso os de Ocaña – através das suas experiências marginais e situações de exclusão, ou seja, o corpo de Ocaña altera as formas instituídas de diferenciação génerica.[77] Transforma-se num mecanismo que destabiliza as manifestações culturais, os modelos heteronormativos e contribui para a construção de identidades queer. As performances de Ocaña permitem que o seu corpo flutue nos limites das categorias fixas do género, e, como resultado, questione as limitações binárias sexuais, varie entre o masculino/feminino e, consequentemente, transmita uma mensagem política queer. Por outro lado, a nudez e os atos sexuais que são simulados através do corpo de Ocaña em diversas ocasiões – como por exemplo a primeira performance de Ocaña no filme de Pons – podem ser vistos pelo público como algo sexual, e isto permite-lhe que ele rompa com os conceitos tradicionais, sobretudo sexuais, que foram institucionalizados ao longo dos tempos e que foram reforçados na ditadura franquista, o que possibilita ao público a repensar sobre a centralidade sexual. Além disso, Beatriz Preciado

[76] Tomaz Tadeu da Silva, *Identidade E Diferença. A Perspectiva Dos Estudos Culturais.* (Petrópolis: Vozes 2000), 2000.
[77] Carlos Figari, *"Violencia, Repugnancia E Indignación: Las Travestis Como Lo Otro Abyecto".* (Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2007), 36.

explica o impacto político que as performances de Ocaña exercem na sociedade pós-franquista: "hace visibles hoy-ahora-y-aquí los cuerpos 'interrados' del nacionalismocatólico, desterrándolos, extrayéndolos de los discursos y de las práticas de normalización populares donde hasta entonces adquirían inteligibilidades."[78]

A Feminilidade Queer de Ocaña

Como foi mencionado no segundo capítulo, houve uma segregação entre os homens e as mulheres durante o regime franquista. Deve-se salientar que o papel da mulher na sociedade espanhola encontrava-se bastante limitado à privacidade do lar, uma vez que as funções das mulheres consistiam em servir os maridos e cuidar do ambiente e bem-estar doméstico e familiar. Nas décadas de vinte e trinta do século XX, várias feministas espanholas procuraram abolir a concepção de que a missão das mulheres era cuidar do lar.[79] Com o franquismo, várias figuras públicas reforçaram a ideia de que o papel da mulher deveria ser cuidar do lar. Por exemplo, Dionisio Ridruejo, poeta espanhol e figura política, afirmou no seu discurso intitulado *Tercer Consejo Nacional de la Sección Feminina* que o papel da mulher deveria ser o da submissão e o da docilidade feminina.[80] Numa outra ocasião, quando se deu o primeiro aniversário da rebelião militar de 1936, Franco também afirmou num dos seus discursos que Espanha deveria seguir um modelo maioritariamente masculino: "Queremos la vida dura, la vida difícil, la vida de los pueblos viriles [...] con pulso y virilidad."[81] Como explica Mary Vincent, esta imagem sexual do poder convertia o

[78] Beatriz Preciado, "La Ocaña Que Merecemos. Campceptualismo, Subalternidad Y Politicas Performativas," in *Ocaña*, ed. Ediciones Poligrafia (2012), 118.
[79] Maria Teresa Gallego Mendez, *Mujer, Falange Y Franquismo* (Madrid: Taurus, 1983), 89.
[80] Ibid., 181.
[81] Teresa González Aja, "Monje Y Soldado. La Imagen Masculina Durante El Franquismo," *Revista Internacional de Ciencias del Deporte* 1(2005): 7.

corpo masculino num objeto tanto de exaltação como de vigilância, uma vez que disto não só dependia a regeneração da raça como também a estabilidade da "gran familia" espanhola que o "caudillo" deveria controlar como um pai vigilante e severo.[82] Desta maneira, Espanha configurava-se como um país onde o machismo acabaria por dominar a sociedade e levar as mulheres a ficarem confinadas ao espaço privado (lar, família) e a não ter qualquer tipo de visibilidade pública/política na sociedade espanhola.

Ocaña estava consciente deste fato, como a sua entrevista a Pons revela, e era crítico da divisão sexual que se estabeleceu entre a masculinidade e a feminilidade, durante o regime Franquista:

> [...] ¿Y tú acaso, no has visto mis pelos del pecho?" O sea, era un macho de esos que van con sus novias, que les fascina que los toquen, pero que para sentirse más machos abrazan a su mujer, para decir que yo aún todavia no he caído con un tío. Es lo contrario de la mujer, pero que la mujer no puede abrazar al tío con el pensamiento: yo aún no he caído con ninguna tía. [...] Lo que pasa es que la mujer ha estado tan reprimida por esta puta de esta sociedad, tan jodida [...] Yo creo que la mujer ha estado más jodida que el hombre. [..] Lo macho es *mejor*, es lo *natural* y el *normal* que dice la sociedad.

Ocaña salienta assim a repressão que a mulher teve sob a institucionalização da virilidade espanhola, critica a sociedade e denuncia a construção hegemónica sexual da sociedade espanhola ("Lo macho es mejor es el natural"). Portanto, um dos efeitos das performances de Ocaña ao transgredir as normas da sociedade pode ter um triplo significado: em primeiro lugar, as performances dele têm um carácter lúdico e cómico; em segundo lugar, como já referido, dá primazia e homenageia o papel da

[82] Mary Vincent, "La Reafirmacion De La Masculinidad En La Cruzada Franquista," *Cuadernos de la Historia Contemporanea* 28(2006): 139.

mulher ao apropriar-se da imagem desta nas suas performances. Por último, dá voz à "trangressão" dos géneros, colocando em primeiro plano a voz daqueles que foram outrora considerados "peligros sociales."

A "transgressão" de Ocaña adquire visibilidade nos espaços públicos já que as performances dele são visualizadas e interiorizadas pelo público e, consequentemente, este mesmo público torna-se cúmplice na modificação dos códigos sexuais normativos. No entanto, as performances de Ocaña dão visibilidade aos marginais quando estes são representados nas suas performances – quer isto dizer que as performances dele são situacionais, ainda que, no limite, estas performances de Ocaña acabam, de uma certa maneira, por sujeitá-los a novas formas de marginalização (uma vez que os marginalizados permanecem sem voz, Ocaña fala por eles).

A segunda performance de Ocaña retratada no filme de Pons, que se inicia aos dez minutos e vinte segundos, volta a reapropriar-se do papel de mãe. Nesta performance de Ocaña ele representa o funeral da sua filha. Ele está de luto (com um vestido de preto) e encontra-se rodeado de fantoches. O uso dos fantoches por parte de Ocaña é bastante peculiar, uma vez que o performer conscientemente chama a atenção para o seu ato de mimica e a sua inadequação como um meio de dar voz às mulheres marginalizadas.

Voltando à análise da performance, a suposta filha dele é também um fantoche deitada num caixão, e Ocaña teatraliza o funeral da filha: "¡Ay que desgracia tan grande! [...] Dos años llevo en un manicomio y nadie me ha avisado de tu enfermedad'. Depois vira-se para um dos fantoches e diz: "¡Lela qué mala eres [...] y como dicen que estoy loca [...] yo no quiero campana ni cura!". Este ato teatral de Ocaña exerce um duplo significado. Por um lado reflete um lado bastante cómico porque Ocaña brinca com as expressões coloquiais de "loca", que em espanhol é

usado na comunidade gay como um eufemismo para se referir a um determinado gay, e "Lela qué mala eres". São dois exemplos de piadas internas da comunidade gay, que equivalem ao português "Cala-te bicha, não sejas tão fresca". Esta coloquialidade de Ocaña remete-nos para uma performance lúdica, onde ele acaba por representar e dar visibilidade ao discurso dos marginalizados da sociedade espanhola – os gays. Crucialmente, há que salientar o uso da "mulher louca" por parte de Ocaña. Elaine Showalter afirma o seguinte sobre a "loucura das mulheres":

> They have analysed and illuminated a cultural tradition that represents "woman" as madness, and that uses images of the female body [...] to stand for irrationality in general. While the name of the symbolic female disorder may change from one historical period to the next, the gender asymmetry of the representational tradition remains constant. Thus, madness, even when experienced by men, is metaphorically and symbocally represented as feminine: a female malady. In French, for example, the man dressed as a woman, the drag queen, is even called "the madwoman" – *la folle*.[83]

A representação de Ocaña enquanto "mujer loca" pode ser entendida como uma crítica aos discursos que tinham sido inculcados pela medicina durante séculos sobre a "suposta" loucura das mulheres. A autora Elaine Showalter refere também que durante o século XX as mulheres "are the majority of clients for private and public psyciatrich hospitals, outpatient mental health sevices, and psychotherapy."[84] Conforme Showalter diz, isto deve-se sobretudo ao fato de que "a female malady, [was] associated with the sexuality and essential nature of women."[85]Aliás, Showalter acrescenta ainda que "[w]omen were believed to be more vulnerable to insanity than men, to experience it in specifically feminine ways, and to be differently affected by it

[83] Elaine Showalter, *The Female Malady* (London: Virago Press, 1987), 4.
[84] Ibid., 3.
[85] Ibid., 7.

in the conduct of their lives."[86] Note-se a existência de discursos que relacionavam a feminilidade da mulher com a loucura o que, consequentemente, levou as instituições seculares a institucionalizar estas pessoas. De realçar acerca deste ponto que, de acordo com Showalter, a figura do drag queen também era categorizada como a "mulher louca."."[87]

Como se tem vindo a analisar, a crítica à Igreja Católica e ao estado franquista encontra-se quase sempre presente nas performances de Ocaña. Por exemplo, no minuto 36 do documentário de Pons, Ocaña encontra-se vestido de sevilhana (com um vestido branco e um lenço vermelho sentado à mesa) e começa a cantar:

> ¡Ah San Antonio Bendito! ¡Ay San Antonio! ¡Qué trabajito, que me salga un novio, que me traiga un novio para el matrimonio! [...] ¡Que salten palomas, por que hoy es día de la Asunción Gloriosa, Reina de la Imperatriz! [...] ¡Ah...Ah Dios mío de mi alma! Y ustedes dirán ¿qué le pasa a esta mujer, que está media loca? ¿De dónde viene esta con este vestido y este montón? - ¿De dónde he venido? ¡De mi casa! Porque hoy es una fiesta muy grande pa mí! Pues mira, ustedes pensaron: ¿qué coño le ha pasado a esta mujer? ¿Que está loca? ¡Loca! [...] que quiere un novio. ¡No quiero un novio ni me he vuelto loca!" [...] ¡a ver la musica! ¡A ver la Virgen! [...] ¡Que hoy es el día de la Asunción!"

[86] Ibid., 7.
[87] Ibid., 4. Note-se que por exemplo, como refere Showalter (página 4) em francês o homem que se veste como uma mulher, o drag queen, é apelidado "the madwoman" – *la folle*.



Figura V – Imagem retirada do documentário de Ventura Pons.

Nesta performance, Ocaña utiliza os "artifícios religioso"s, tais como "San Antonio" e "Asunción Gloriosa", para satirizar os modelos religiosos que eram impostos na cultura espanhola. A apropriação e operacionalização do conceito da "mujer loca" por parte deste performer serve para encenar a sua visão crítica relativamente à "insanidade" feminina e a performance de Ocaña pode indubitavelmente ser entendida como uma crítica à associação da "loucura" com a feminilidade. Ao performatizar os estereótipos da 'mujer loca' perante os seus diferentes públicos, Ocaña não só critica os discursos existentes sobre a "loucura das mulheres", mas também permite que o público (heterossexual e queer) os questione e coloque em causa. Complementarmente, a performance de Ocaña pode ser lida como uma crítica ao regime franquista, dado que, durante o regime, os republicanos – aqueles que eram contra o regime ditatorial de Franco – eram por vezes institucionalizados em manicômios por seguir ideologias políticas divergentes das do estado franquista.[88]

[88] José Pérez Ocaña no documentário de Ventura Pons "Ocaña, retrat intermitent", 1978.

Portanto, este ato teatral de Ocaña não só critica as associações da loucura com as mulheres e com os homens gays, mas também representa os republicanos, aqueles que estavam no "lado errado" da história e que acabavam por sofrer injustiças e perda. Através desta performance desconstroem e desvalidam-se os discursos autoritários e o estigma que tinha sido inculcado na sociedade espanhola: o franquismo e o poder que este exerceu não só contra os queer mas também contra aqueles que foram marginalizados (republicanos, mulheres, os homossexuais) por esta ideologia é subvertido e posto em xeque.

Urge realçar, como acima mencionado, que as performances de Ocaña, assim como as de António Variações, não são focadas simplesmente em públicos queer. Nomeadamente, em 1977, quando decorreram as Jornadas Libertarias[89] em Barcelona, existiu a necessidade de se reivindicar os valores culturais que tinham sido condenados durante o regime franquista: "La alternativa anti-autoritaria al sistema capitalista, [implicaba] la recuperación de las fiestas populares, el teatro popular, los nuevos atenos libertarios y el autocultivo de la marihuana."[90] Deste modo, surge uma preocupação coletiva que procurava estabelecer novos modelos políticos em completa oposição aos discursos do poder monolítico. No entanto, é particularmente notável o contributo de Ocaña neste fenómeno sociocultural. Os seus atos performativos durante este evento foram classificados da seguinte maneira:

> [...] Cuando Pepe Ocaña, Camilo y Nazario, travestidos y traspuestos, se subieron al escenario, el orgasmo delirante se hizo colectivo. Mientras se iban quitando la ropa a los acordes de que se desnude e que se mee [...] Pepe Ocaña consiguió el micro y

[89] As Jornadas Libertárias foi o último congresso anarquista que se realizou em Barcelona. Para mais informações sobre este tópico poderá consultar-se o seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=dQSu5OlfoyQ

[90] Roser Maestro y Juan Ramon Guzman, *La Barcelona De Los Años Setenta Vista Por Nazario Y Sus Amigos*, Barcelona (Barcelona Ellago Ediciones, 2004), 56.

> entonó un pasadoble. La orquesta rock que estaba actuando tuvo que callar, el personal sólo tenía ojos para los travestis. Lo increíble se hizo realidad en el momento que Ocaña espetó: "No soy gitana pura, soy gitana libertaria, por eso pido amnístia para todas las mariquitas."[91]

Esta performance de Ocaña resultou assim num "orgasmo delirante [que] se hizo colectivo." Por outras palavras, a performance de Ocaña possibilitou um sentimento que é partilhado entre ele e os seus diferentes públicos (tanto heteronormativas quanto queer). Ao criticar e ao demonstrar a sua transgressão perante estes públicos, Ocaña acabou por criar um discurso que ressoou com vários grupos marginalizados, uma vez que cria uma alicerção de princípios e sentimentos entre ele e os seus diferentes públicos. Aliás, a reapropriação da figura da cigana, por parte de Ocaña, também reforça esta alicerção. Salienta-se que a figura da cigana era uma figura central para a identidade dominante da imagem da Espanha, mas era ao mesmo tempo marginalizada e violentamente oprimida. Além disso, os ciganos eram estereotipados como possuindo uma sexualidade perigosa e dissidente e eram muito associados à criminalidade.[92]

A performance de Ocaña foi alvo de várias críticas, porque, como refere Beatriz Preciado, o estado político espanhol não tinha incluído nas suas agendas a ecologia, o feminismo, o travestismo e a homossexualidade. Tal acabava por resultar em lacunas dissonantes, dado que estas pessoas não se conseguiam enquadrar nos discursos políticos.[93] Portanto, este ato performativo de Ocaña resultaria num discurso que visibilizava a exclusão destas identidades e critica o regime político que se

[91] José Ribas, *Los 70 a Destajo. Ajoblanco Y Libertad* (Barcelona RBA, 2008), 647-48.
[92] Luis Antonio de Villena, "La Sensibilidad Homoerótica En El Romancero Gitano," *Castilla. Estudios de Literatura* 2(2011): 502.
[93] Beatriz Preciado, "La Ocaña Que Merecemos. Campceptualismo, Subalternidad y Politicas Performativas," 112.

encontravam em formação na altura. Nem Ocaña nem os seus companheiros se enquadraram nos movimentos homossexuais que se estavam a formar na altura, nomeadamente no *Front d'Alliberament Gai de Catalunya* (FAGC), uma vez que na sua ótica este movimento lutava "pela normalización de la homosexualidad, el cese de las políticas represivas y la obtención de los derecho civiles."[94] Ocaña não procura assimilar-se à cultura gay que estes movimentos proporcionavam. Pelo contrário, Ocaña refere várias vezes ao longo do documentário de Pons não acreditar nas categorias existentes – "lo natural y lo normal" – relativamente ao sexo, chegando mesmo a colocá-los em causa. Desta forma, o discurso político e os seus atos performativos podem ser estabelecidos como um discurso precursor da teoria queer. Como explicado na introdução, queer subverte os binários sexuais e não se procura assimilar à heteronormatividade da sociedade. Ocaña, tal como os proponentes da teoria queer, não luta pela aceitação da homossexualidade como uma identidade normativa. Luta, isso sim, pela aceitação de que todas as sexualidades devem ser livres de escolha – prostitutas, lésbicas, gays, drag queen – como ele mesmo menciona no filme de Ventura Pons. Preciado refere também que Ocaña não se identifica com o cronista Alberto Cardín nem com o grupo de escritores que escreviam sobre a sexualidade desde o ponto de vista antropológico ou sociológico, uma vez que empregam linguagens distintas e até certo ponto divergentes.[95] Portanto, note-se que Ocaña foi criticado pelo regime político que se encontrava nesta altura a surgir visto que os valores e os discursos deste performer não correspondiam aos príncipios identitários do partido político. Os atos performativos de Ocaña ganham assim uma nova amplitude na fase de transição em Espanha, já que o discurso político deste performer recusa a assimilação identitária da homossexualidade e subverte ao mesmo

[94] Antoni Rojas, ""¿Qué Hubo De Revolucionario Durante La Transición? La Ccag y Ocaña."
[95] Preciado, "La Ocaña Que Merecemos. Campceptualismo, Subalternidad y Politicas Performativas," 116.

tempo os discursos políticos que se estavam a promulgar nesta altura. Como referido anteriormente, eram enormes as lacunas nas agendas políticas no tocante a categorias como o feminismo ou o travestismo.

O ato teatral de Ocaña nas Jornadas Libertarias começa com Ocaña e seus amigos em cima do palco. A fala de Ocaña é:

> ¡Silencio! [..] Que las vírgenes de verdad están en la calle. [...] El verano ha pasado, y ahora ya llegado el otoño y todo son hojas verdes. Me quiero quedar desnuda como los árboles en el otoño. ¿Dé qué me sirve la ropa, si al mundo vine sin ropa? ¿Por qué la represión me ha puesto estos cuatro trapos sucios? Que yo no quiero mi ropa, que se la doy a mi público, que aquí la tienen, señores: ¡estoy desnudo!

Ao pronunciar estas palavras, Ocaña tira o seu vestido e dança nu. O que é relevante abordar nesta cena é o discurso de autencidade que é aqui levado às últimas consequências na medida que neutraliza o camp de Ocaña: por um lado, Ocaña satiriza e critica a Igreja Católica ao comparar os drag queen às virgens, afirmando que eles são as "vírgenes de verdad". Por outro lado, ele critica mais uma vez a sociedade e o regime franquista, sob a repressão do qual ele esteve subjacente durante a sua vida, e demonstra mais uma vez a sua transgressão ao se despir. Existe ainda uma "troca" de género visível no discurso de Ocaña, uma vez que ele no início se refere como virgem (las vírgenes) e no final do seu discurso ele menciona que está nu. Ou seja, em primeiro lugar, Ocaña identifica-se como do sexo feminino "vírgem" e depois troca o género "masculino."

Desta maneira, Ocaña usa a sua imaginação para voltar a criticar a Igreja Católica e o regime franquista; ele usa a "anormalidad" para dar voz aos marginalizados; e utiliza a subversão corporal para desafiar os binários sexuais. Aliás,

como se tem vindo a analisar, as suas performances permitem-lhe demonstrar o seu descontentamento perante a hegemonia sexual, e torna visível (para os seus diferentes públicos) aquilo que se encontrava confinado durante a ditadura de Franco e age contra as imposições sociais. Os atos performativos de Ocaña funcionam como um mecanismo que lhe permite reconfigurar as dimensões socioculturais e é através destes atos que Ocaña subverte os valores tradicionais. Possivelmente serão estes os motivos pelos quais os drag queen foram utilizados pelos media para contextualizar a nova Espanha.

Ocaña Retrato de *Campiness*

Neste subcapítulo focar-me-ei nas sensibilidades de camp que são representadas nas performances de José Pérez Ocaña e na forma como estas mesmas sensibilidades de camp permitiram que Ocaña contrapusesse a seriedade e o parodoxo com o intuito de revelar o estado não-natural daquilo que é muitas vezes percebido como sendo algo "não-natural" ou essencial, tal como o género.

Como já foi referido anteriormente, as performances de Ocaña enquanto drag queen possibilitaram a transformação deste performer num símbolo que desafia o "normal e o natural" e reivindica a transgressão em oposição ao autoritarismo que estava instituticionalizado. De que forma é que se encontram visíveis as identidades da Catalunha e da Andaluzia nos trabalhos de Ocaña? "Me tiraban piedras. […] Me sentía María Magdalena!" diz Ocaña quando assumiu a sua homossexualidade na sua terra natal de Cantillana (Andaluzia). Nesta afirmação de Ocaña pode-se observar um tom hiperbólico, uma vez que ele se auto-compara com Maria Madalena – a prostituta que foi salva por Jesus Cristo quando esta estava a ponto de ser apedrejada por causa

da sua ocupação. Aliás, este tom hiperbólico resulta desta mesma comparação: ao se auto-comparar a Maria Madalena, Ocaña retrata a injustiça de que ambos, na sua opinião, foram vítimas. Permite também a Ocaña criticar a Igreja Católica, uma vez que esta instituição, em vez de pôr fim à violência contra os "pecadores", foi altamente cúmplice desta violência. Adicionalmente, pode verificar-se que Ocaña se reapropria do discurso religioso (neste caso católico) para expressar o seu descontentamento, através de camp, e destabiliza a linguagem católica ao critica-lá. Desta maneira, as sensibilidades de camp são assim usadas por este performer como um artífício cómico e teatral que funciona de uma certa maneira para desmitificar tanto os valores religiosos como os impostos nesta sociedade. O autor Alberto Mira explica que este fenómeno da reapropriação do catolicismo por parte dos drag queen se tornou indispensável para a crítica desta instituição na Espanha dos anos 70 e 80:

> La imaginería católica es reciclada con éxito por partes de autores como Nazario, Fernández, Cardín, Almodóvar, las Costus y Ocaña. En especial la obra de los primeros utilizará la religión como base de imaginería para un discurso en torno a los excesos sexuales que estudiaremos en la sección que sigue. Es una conexión muy específica del arte homosexual de la Transición, pero las motivaciones son las mismas que proyectan una mirada irónica sobre los clásicos de Hollywood: por una parte, la religión es un discurso cuya vehemencia intrínseca invita a la burla, pero además fue un discurso de poder y culpabilización en el que se ceba ahora la mirada vengativa *camp*.[96]

Os atos performativos de Ocaña que são visíveis no filme de Ventura Pons, *Ocaña, retrat intermitent*, desempenham várias funções na reconstrução da cultura espanhola. O autor Josep-Anton Fernàndez refere no seu artigo intitulado "The Authentic queen

[96] Mira, *De Sodoma a Chueca: Una Historia Cultural De La Homosexualidad En España En El Siglo XX*, 534.

and the invisible man: Catalan camp and its conditions of possibility in Ventura Pons's Ocaña, retrat intermitent" que este documentário foi particularmente relevante para o levantamento de questões sobre a identidade e da representação que foram cruciais para as culturas catalã, gays e políticas deste tempo.[97] Contudo, como refere Fernàndez, Pons não escolheu como seu tema simplesmente um aspecto da cultura catalã, mas sim escolheu um drag queen andaluz que ocupou um lugar de destaque na *contracultura* dos anos 1970 em Barcelona e uma figura familiar nesta cidade.[98]

Durante este documentário Ocaña faz sempre referências à cultura andaluza e acaba mesmo por representa-lá, como por exemplo quando ele se veste de sevilhana. O uso da imagem da mulher sevilhana por parte de Ocaña acaba por dissolver as fronteiras entre a cultura catalã e a cultura andaluza. Isto porque Ocaña é andaluzo mas ele quando performatiza encontra-se em Barcelona (Catalunha). Ao performatizar esta identidade ele está de uma certa maneira a sobrepor a identidade andaluza à cultura catalã. Além do mais, Ocaña refere-se sempre à Andaluzia como o seu país. Estes atos permitem de uma certa maneira incluir as especifidades históricas e sociais de Andaluzia – enfatize-se que durante o regime franquista, Andaluzia tinha sido "fetichizada" pelas campanhas turísticas de Franco, mesmo sendo esta zona bastante pobre. Ocaña é um migrante em Barcelona e que performatiza maioritariamente a sua cultura enquanto andaluz. Aliás, é aqui importante salientar que durante o período da ditadura, Franco queria abolir o nacionalismo catalão e como resultado houve um fluxo de migrantes não catalães em Barcelona. Ocaña transforma-se assim numa figura essencial numa "cultura de guerra" entre Espanha e Catalunha. Ademais, Ocaña, ao mencionar Andaluzia como seu país, opõe-se a uma ideia de senso comum,

[97] Josep-Anton Fernàndez, "The Authentic Queen and the Invisible Man: Catalan Camp and Its Conditions of Possibility in Ventura Pons's Ocaña, Retrat Intermitent," *Journal of Spanis Cultural Studies* 5(2007): 88.
[98] Ibid., 88.

o que nos permite, como refere Josep-Anton Fernández, questionar as classificações nacionais.[99] Quando Ocaña performatiza esta identidade andaluz, ele "transporta" as identidades da cultura andaluza para as identidades da cultura catalã e, como resultado, desconstrói a conformidade destas identidades (nacionais).

Voltando à questão da influência da cultura andaluza na cultura catalã pode verificar-se no filme de Pons que Ocaña usa os valores populares de Andaluzia – como, por exemplo, as festividades religiosas, a língua castelhana, a imagem da sevilhana – combinando-a com os elementos pertencentes à cultura catalã. Como é visível neste documentário, e notado por Fernandéz, existe um determinado momento em que Ocaña se encontra a preparar a sua exposição. Ocaña encontra-se a segurar a bandeira catalã contra o pano de fundo de Andaluzia, o que causou à época bastante controvérsia. Isto pode ter sido entendido pelo público catalão como se Ocaña estivesse a dar primazia às suas origens andaluzas, e, consequentemente, a "subjugar" a identidade nacional catalã à identidade nacional andaluza. Nomeadamente o autor Jaume Martí-Olivella considera esta atitude de Ocaña como inoportuna, pois " [se] articula directament en contra d'aquells discursos identitaris considerats majoritàriament 'pertinents' al si de la societat catalana i, per tant esdevé un discurs sobre la marginalitat i sobre el desig de construir una comunitat més tolerant i integradora."[100] No entanto, como já foi referido, ao performatizar estes valores populares andaluzes, Ocaña inclui-os na cultura catalã, porque estas identidades (sobretudo a de Catalunha) não são consistentes, como refere Fernández:

[99] Ibid., 91.
[100] Jaume Martí-Olivella, ""Ventura Pons O La Teatralitzacio De La Impostura."," in *El Gai Saber: Introduccio Als Estudis Gais I LeSbics*, ed. Josep-Anton Fernández (Barcelona: Llibres de l'Index, 2000), 376.

> [..] they themselves were, and are, "impertinent" discourses that question the principles of division and the "common sense" created by the state, and in this sense they articulate a form of symbolic subversion [...] the "pertinent" discourses that remained unchallegended here are precisely those sustained by the Spanish state, those that place Catalan identity in a subordinate position. [101]

Logo, Ocaña não só desafia a hegemonia sexual através da figura do drag queen, como também desnaturaliza os elementos culturais tanto da Andaluzia como da Catalunha. E apodera-se destas performances para demonstrar a sua transgressão relativamente ao discurso franquista. Relembremos que o estado franquista apelava à "hispanização" da Espanha e este discurso patriótico serviu para criar um "consenso" entre as diferentes nacionalidades que se encontravam em Espanha, como afirma o autor Alejandro Yarza:

> una identidad española homogénea a costa de la exclusión de moros, judíos, protestantes, izquierdistas, homosexuales, vascos, catalanes, gallegos, masones, etc; que formaban parte del infame contubernio judeo-masónico-izquierdista, que si a ellos les honra a nosotros nos envilece.[102]

E honrá-los é precisamente o que Ocaña faz ao alterar o significado a que a cultura popular tinha sido confinada durante a ditadura de Franco. Ao fazer isto consegue "[liberar] aquellas formas del significado forjado por el discurso franquista supuso un gesto politico, en tanto que esa reapropriación paródica subvertía unos códigos ideológicos que pretendían fijar la identidad nacional."[103]

---

[101] Fernàndez, "The Authentic Queen and the Invisible Man: Catalan Camp and Its Conditions of Possibility in Ventura Pons's Ocaña, Retrat Intermitent," 92.
[102] Alejandro Yaza, *Un Canibal En Madrid. La Sensibilidad Camp Y El Reciclage De La Historia En El Cine Camp.* (Madrid: Ediciones Libertarias, 1999), 15.
[103] Ibid., 17.



Figura IV – Imagem retirada do documentário de Ventura Pons

No minuto 49 do filme, Ocaña está vestido de mulher sevilhana – com um vestido amarelo e um véu preto a abanar o leque – e encontra-se num cemitério. No início desta performance olha para as campas e faz gestos mímicos como se estivesse a falar com os mortos. Este ato performativo de Ocaña permite-nos mais uma vez visualizar o lado cómico que é concebido pelas sensibilidades de camp. Ao olhar para uma dessas campas, ele benza-se à frente desta e continua executando os jogos de mímica. Depois começa a cantar numa dessas campas: "Lo que vale son tus brazos [...] ¡García Lorca! [...] ¿dónde está tu cuerpo santo? Que no tuvo sepultura? ¡Se olvidarán de tu cuerpo!". Em seguida, o canto eleva-se a grito: "¿Dónde está la gente? ¿Donde está la gente que por las noches viene a adorarte? [...] ¡Solo te traigo flores por la noche, locura de Andalucía!". Esta performance de Ocaña pode ser lida como um apelo à recuperação da cultura queer através da figura de Federico García Lorca, escritor de literatura homoérotica e homossexual, pertencente também ao movimento

da *Generación del 27.*[104] Lorca já era considerado nos anos 70 uma figura representativa da "sexualidade dissidente" que tinha sido marginalizada.

Desta maneira, o apelo ao corpo de Lorca nesta performance de Ocaña faz com que o corpo de Lorca ganhe múltiplos valores: simbólico, histórico, metafórico e político, já que é o uso da evocação morte/desaparecimento do corpo de Lorca que permite a Ocaña recontar e denunciar o sistema opressivo em que os homossexuais estavam condenados a viver – aliás, o apelo ao corpo de Lorca também evoca as vítimas em geral da guerra civil, muitas das quais ainda hoje, em pleno século XXI, se encontram sem identificação. Há também um determinado momento no documentário de Pons no qual Ocaña refere a polémica relativamente a García Lorca. Ian Gibson apresenta um bom resumo da polémica acerca de Lorca a que Ocaña se refere :

> Lorca sí era republicano; era explícita y públicamente antifranquista; rechazó la España tradicionalista y católica, la España imperial de Fernando e Isabel y sus sucesores, tan añorada entonces por mucha gente de derechas; deploró, otra vez en público, la represión política llevada a cabo durante el 'bienio negro' de 1933 a 1935; apoyó públicamente la campaña del Frente Popular en 1936 y valoró su triunfo como 'la reconquista de la República'; a pesar de no pertenecer a ningún partido de izquierdas ni de ser militante político, tenía ideas socialistas liberales; y, desde la óptica derechista de entonces, era decididamente 'rojo.'[105]

Da mesma maneira que Lorca, Ocaña também foi muito marginalizado pela sociedade desde a sua infância. O próprio Ocaña estabelece a comparação:

[104] Villena, "La Sensibilidad Homoerótica En El Romancero Gitano," 510.
[105] Ian Gibson, *Granada 1936. El Asesinato De García Lorca* (Barcelona: Crítica, 1979), 21.

> me ponía a cortar flores, ellos se ponían negros. Es que para ellos, el tío que se pone a cortar flores [...] no es nada normal. Lo normal es ir a trabajar [...] echarte una novia que es lo normal, para ellos. Para ellos un tío que hacía pasos por la calle en la primavera, cuando pasaba la semana santa, o que hacía carroza de algodón no era nada normal. Por eso la polémica que tuvo García Lorca, que lo mataron con dos tiros en el culo porque era homosexual. Ellos son homosexuales pero frustados, porque no llegan a ser personas.[106]

Ocaña volta a criticar a normatividade da sociedade espanhola focando-se no exemplo de Lorca para reforçar a repressão em que os "perversos" viviam. Por outro lado, esta performance de Ocaña também invoca a revolta das pessoas perante o poder monolítico ("¿ Donde está la gente?"). Quando Ocaña performatiza este ato, encontra-se vestido de sevilhana, fazendo uso da sua identidade enquanto andaluz de forma a expressar *campiness* através desta identidade nacional (andaluz, fetichizada pelo franquismo). Apropria-se deste modo da identidade popular e nacional para inculcá-la no discurso catalão. Apesar disso, Ocaña não se assimila à cultura catalã, uma vez que ele não refuta os seus princípios como andaluz ("Andalucía es mi país") e contribui através destes valores populares para a cultura catalã. Portanto, a trangressão de Ocaña, e das suas performances transforma-se num mecanismo estratégico em que os maginalizados acabam por serem representados e também irrompem na criação da cultura espanhola.

[106] Note-se que contrariarmente ao que se especulava, Federico García Lorca não foi assassinado na ravina, mas sim foi assassinado na fonte conhecida como Fuente Grande, segundo Juan Luis Trescastro, um dos participantes da 'execução' de Lorca. Trescastro ainda diz o seguinte: "Acabamos de matar a Federico García Lorca – se jactaba la mañana del asesinato. Yo lo metí dos tiros en el culo por maricón." Juan Luis Trescastro citado em Antonio Machado, "El Crimen Fue En Granada," in *Poesía Y Prosa. Biografía*, ed. José Luis Cano (Barcelona: Editorial Bruguera, 1984), 285.

Note-se que aquilo que caracteriza os atos performativos de Ocaña é a utilização dos marginalizados, como refere a autora Preciado.[107] Como referido anteriormente, a apropriação da imagem da cigana é notável nas suas performances. Existe um determinado momento no filme de Pons no qual Ocaña afirma que ele é marginalizado ("Yo soy un marginalizado"). Mas não se pode deixar de referir que as suas produções culturais pouco tinham de marginalizadas: excepto no trazer do marginal para o centro da cena.

Sobre o seu travestismo, diz Ocaña: "Sí, a mí me encanta salir travestido porque me encanta provocar."[108] Deste modo, Ocaña enquanto drag queen não só "hace país". As suas performances funcionam também como uma agenda pessoal: são utilizadas para chamar a atenção aos seus trabalhos enquanto pintor e drag queen. Como foi mencionado, as performances de Ocaña funcionam como um instrumento inovador que pertuba a normatividade sexual e importuna as instituições de poder: ele critica a Igreja Católica, o regime franquista, os partidos da esquerda, entre muitos outros; ele põe em causa o "natural" e o "patólogico". Desta maneira, Ocaña representa exatamente aquilo que o autor Benigno Camañas escreve sobre a figura do travesti:

> El travesti es el radical de la política sexual, el etarra que desestabiliza con la provocación de su ambigua presencia. Desata el deseo, inquietando con su falo bajo las faldas, con sus pelos bajo el maquillaje. Fuerza la situación procurando el choque, hasta límites no integrables por los cauces normales.[109]

[107] Preciado, "La Ocaña Que Merecemos. Campceptualismo, Subalternidad y Politicas Performativas," 136.
[108] Esta citação de Ocaña foi retirado do filme de Ventura Pons "Ocaña retrat intermitent."

[109] Camañas, ""El Travestismo Resucita"."

Com efeito, Ocaña enquanto drag queen transforma-se num "radical de la política sexual" e altera os padrões culturais de Espanha. É esta visibilidade que permite a Ocaña e aos outros travestis desta altura reconfigurarem-se como pioneiros de uma nova cultura, em que a hegemonia que tinha sido institucionalizada começa a perder efeito e a cair no esquecimento. Portanto, a figura do drag queen em Espanha serve para assinalar o fim do regime franquista – assim como mencionam as *revistas contraculturales* da época – e para demonstrar a importância que os drag queens tiveram na desconstrução dos binários sexuais. Adicionalmente, o drag queens protagonizou progresivamente uma transgressão que visava destabilizar o poder monolítico, assim como refutar as condições em que viviam os marginalizados, visto que estes se encontravam invisíveis.

Portanto, camp, como tenho vindo a demonstrar, contrapõe a seriedade e o parodoxo com o intuito de revelar o estado não-natural de algo que é muitas vezes percebido como sendo algo rnatural ou essencial, assim tal como o género. Um caso exemplar é a performance de Ocaña no Café de L'Opera nas Ramblas – esta performance pode ser visualizada no minuto dezassete e doze segundos – em que começa por cantar a música espanhola "Yo soy esa". A escolha desta canção por parte de Ocaña é bastante pertinente, uma vez que esta canção fora anteriormente cantada por diversas cantoras consideradas ícones gay em Espanha, como por exemplo Juanita Reina e Isabel Pantoja, entre muitas outras. No seu artigo intitulado "La Homosexualidad en la Canción Española" (2009), David Pérez menciona que foi durante a década de 60 que os espéctaculos de drag queen começaram lentamente a saír das subculturas *underground* e começaram a ser performatizados para públicos

mais amplos.[110] Este autor ainda menciona que foi na década de setenta que nasceram os primeiros ícones gays em Espanha.[111]

Voltando à análise da performance de Ocaña e da letra de "Yo soy esa", poder-se-á constar que o tema desta canção subverte, de uma certa maneira, os valores patriarcais da sociedade espanhola e dá visibilidade aos marginalizados, particularmente às prostitutas:

> Yo soy esa [...] /Y ahora soy lo mismo que un perro sin amo, /Que ventea es sitio donde va a morí. /Si alquien me pregunta que como me llamo, me encojo de hombros y contesto así: /Yo soy esa [...]/ Esa oscura clavelina que va de esquina en esquina volviendo atrás la cabeza. /Lo mismo me llamam Carmen que Lolilla que Pila;/ Con lo que quieran llamarme/ Me tengo que conformé. / Soy la que no tiene nombre / La que nadie le interesa/ La perdición de los hombres/ La que mienta cuando besa [...]

Ocaña apropria-se da letra desta canção e da sua performance para subverter a hegemonia sexual e acaba por reforçar o uso da imagem da prostituta, uma vez que no final da canção Ocaña diz o seguinte: "Y perdió [yo] la garganta por que me levanté a las cinco de la mañana, toda la noche dormí con un chulo [...] Me ha quitado la voz [...]." Por outro lado, esta afirmação de Ocaña transmite uma sensibilidade de camp, dado que acaba por se ridicularizar e vulgarizar quando afirma que passou a noite toda com um homem e subliminarmente indica que tiveram relações sexuais – nomeadamente sexo oral ("y perdió yo la garganta"). Reconhece ainda a sua falha em performatizar a feminilidade adequadamente, uma vez que o seu próprio cantar é inadequado – bem como a sua "moralidade sexual." Importa realçar que Ocaña se encontra consciente do seu comportamento misógino: "yo sé que soy un poco

110 David Pérez, "La Homosexualidad En La Canción Española," *Ogigia. Revista electrónica de Estudios Hispánicos* 6(2009): 6.
111 Ibid., 65.

misógino por cosas," afirma Ocaña no filme de Pons. Contudo, ele utiliza a sua "vulgaridade" como um mecanismo destabilizador das normas sexuais. Os autores Leila Rupp e Verta Tailor afirmam que quando os drag queen exprimem publicamente a sua vulgaridade, permite-lhes a reconstrução de discursos sobre o género:

> In the same way that [queens] blur the boundaries of gender and sexual categories and violate traditional distinctions between public and private, they cross the line between the respectable and the vulgar. Their bawdy talk about sex acts shocks the audience, creating an opening for the introduction of ideas about gender and sexuality that are shocking in a different sense. Such talk also implicates the audience in the performance. By listening and to having to respond to vulgar talk about body parts and sex acts, and being fondled and stripped in a public space, the distinction between the drag queens as marginal members of society and the audience as respectable is challenged. Vulgarity has a kind of levelling and normalizing effect.[112]

Logo, Ocaña - ao aludir directamente para o seu corpo "masculino" através do tom da sua voz - distancia-se da feminilidade. O corpo dele (masculino) – e a distância entre o corpo e o ideal feminino – torna-se comicamente grostesco, mas não o corpo feminino ou a própria feminilidade. Além disso, este ato performativo considerado "vulgar" de Ocaña tranforma-se num mecanismo político: ele desafia o seu público a repensar na centralidade do sexo e consequentemente esta vulgaridade torna-se pública, o que permite reconfigurar as "fronteiras" do privado/público que tinham sido institucionalizadas durante o franquismo. A performance de Ocaña é assim sempre política e é percorrida pelas sensibilidades de camp: o lado cómico, irónico e teatral. A campiness de Ocaña, juntamente com as suas performances, tornam-se fulcrais para a desnaturalização das concepções do género e do sexo.

[112] Rupp, *Drag Queens at the 801 Cabaret*, 140-41.

Por outro lado, como acima mencionado, esta performance de Ocaña remete-nos para uma característica de camp que é a paródia. Butler sugere que a paródia ocorre em relação à ideia de estabilidade do que é considerado a essência original da masculinidade/femininidade: "Gender parody reveals that the original identity after which gender fashions itself is an imitation without an origin […] it is a production which, in effect—that is, in its effect—postures as an imitation."[113] Note-se também que, logo no início desta performance, Ocaña e o seu amigo Camilo acabam mais uma vez por romper com a normatividade e causam a confusão dos géneros. Quando Ocaña entra no café abraçado ao seu amigo Camilo, eles param no meio do café abraçam-se e beijam-se na boca à frente da audiência. Este ato teatral transforma-se numa dupla subversão, já que, por um lado, o público vê Ocaña enquanto "mulher" a beijar na boca o seu amigo Camilo. Por outro lado, esta teatralidade deles subvertem aquilo que era considerado "normativo" pela sociedade, dado que o público que observa este jogo teatral tem noção de que Ocaña não é "realmente" uma mulher.

Portanto é através do humor que Ocaña critica as ideologias das classes dominantes e expõe as múltiplas manifestações de género e sexualidade que eram consideradas vulgares: e, por sua vez, a performance de Ocaña acaba por desafiar aquilo que é considerado sério[114]; ou seja desafia o *status quo*[115] por levá-lo para além do domínio da aceitabilidade social. Como foi referido anteriormente, o filme de Pons inicia-se com Ocaña a questionar os discursos dominantes, quando ele afirma: "ser macho es lo normal y lo natural". Ademais, Ocaña desafia as categorias institucionalizadas: "yo no acredito en la homosexualidade, lo único en que creo son

[113] Butler, "Performative Acts and Gender Construction: An Essay in Phenomenology and Feminist Criticism.," 38.
[114] Sontag, "Notes on Camp," 62.
[115] Jack Babuscio, "The Cinema of Camp (Aka Camp and the Gay Sensibility)," in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, ed. Fabio Cleto (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999), 119.

en las personas [...] y que tú vayas con una mujer o con un hombre no deberían poner un letrero, este es así o es asado." Queixa-se ainda que os media se focam exclusivamente na sua persona de drag, em vez de abordarem a sua pintura: "todas las revistas, claro se equivocan, [...] recuerdo que una revista [...] que hicieran fotografías de mis cuadros y a la hora de la verdad no ha salido ninguna". Simultaneamente, ele reclama e se aliena da sua origem da classe operária porque como ele refere "[m]e parecen divinos, los obreros [...] pero me han jodido mucho también."

Relativamante ainda à questão da ironia, existe uma outra performance de Ocaña que merece aqui ser destacada. Em 1979, Ocaña participou numa curta-metragem apelidada Ocaña, *el ángel que canta en el suplicio* (*Ocana, der Engel der in der Qual signt*.)[116] Esta curta-metragem, realizada e produzida por Gérard Courant, foi apresentada em diversos festivais cinematógraficos, como por exemplo o Festival de Cannes (1979). Esta performance de Ocaña tem lugar no muro de Berlim quando esta cidade ainda se encontrava dividida, e ele encontra-se do lado de Berlim Oriental. Esta curta-metragem inicia-se com Ocaña vestido de sevilhana e acompanhado do seu leque a dirigir-se para o cimo deste muro, onde está um placar de cartolina da Marilyn Monroe. Ocaña começa por dizer: "¿Tu no conoces Andalucía? ¡Magnífica! Es increíble, la sociedad te ha utilizado como un objeto de consumo!". Como já foi mencionado, Ocaña não nega as suas raízes enquanto andaluz e volta a colocá-las em primeiro plano. Ele apresenta a cultura popular de Andaluzia, em que a mulher sevilhana volta a ser destacada não só a um nível nacional, mas também internacional. Esta ato performativo contempla não só as identidades populares andaluzas mas serve também como crítica social ao consumismo através de Marilyn Monroe. Ele reapropria-se da imagem de Marilyn Monroe para destabilizar os canônes da

[116] Esta curta-metragem encontra-se disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=otFmsK7roF8. Consultada, no dia 12 de Dezembro de 2014.

feminilidade desejável, da "fantasia loira", que acabam por reforçar a hegemonia sexual. Adicionalmente, como a autora Beatriz Preciado, refere esta performance de Ocaña pode simbolizar uma sátira sobre o Muro de Berlim e uma metáfora da impossibilidade de incorporar os ideias normativos de ambos os lados do muro. Finalmente, esta autora conclui que o muro pode também ser visto como uma imagem de construção cultural da diferença sexual e das suas lógicas binárias que são distorcidas em Ocaña – como a narração filmica com a separação da imagem e do som.[117] Relativamente ainda a esta curta-metragem, deve-se salientar que Ocaña fala sempre em castelhano e reapropria-se da "mulher sevilhana", o que nos remete para a ideia de que este filme enquadra-se no contexto espanhol, e não exclusivamente catalão, uma vez que não existe qualquer tipo de refência catalã no filme.

Retomando o tema cómico derivado de camp e que é posto em cena pelos atos performativos de Ocaña, as performances transformam-se num processo queer em oposição à forma apolítica da cultura dominante. Kleinhans menciona que a comédia pode oferecer um conjunto de múltiplas possibilidades:

> This kind of parody reveals a greater sense of the range of life and its possibilities, and awareness of the grotesque, of carnival, and of anger, sensuality, and sexuality. Camp, as parody, has an ability to expose what the powers that-be would like to keep neatly hidden and out of sight. Instead of acquiescing in the ideology of a disposable culture that wants to flush away its social problems, camp can insist on a determined recycling of political agendas as well as aesthetic diversity.[118]

Portanto, o uso da paródia através de camp em Ocaña pode ser entendido como um processo de negociar as relações de "poder" entre os agentes sociais e culturais, na

[117] Preciado, "La Ocaña Que Merecemos. Campceptualismo, Subalternidad Y Politicas Performativas," 429-30.
[118] Chuck Kleinhans, ""Taking out the Trash: Camp and the Politics of Parody,"" in *The Politics and Poetics of Camp*, ed. Moe Meyer (New York: Routledge, 1994), 199.

quais as entidades sociais queer se tornam vísiveis através das representações de humor daquilo que é compreendido – pela sociedade heteronormativa – como legítimo e original. A paródia providencia a Ocaña uma forma de oferecer alternativas aos códigos de significação em discursos dominantes, anexando-os às estruturas existentes de significação. Como resultado, acaba por produzir uma visibilidade social que assim resiste e subverte a ordem da autoridade dominante – neste caso o da heterossexualidade.

Como refere Preciado, algumas das performances de Ocaña remetem-nos para uma espécie de Carnaval ou um funeral celebratório do fim da repressão do *nacionalcatolicismo*.[119] A afirmação desta autora reverbera com a minha perspectiva, dado que, como se tem vindo aqui a destacar, as performances de Ocaña não representam só o fim da ditadura como também, e crucialmente, criticam os discursos predominantes: da Igreja Católica e do franquismo.

As performances de Ocaña revelam-nos por vezes uma dimensão carnavalivesca, em que a liberdade sexual e o grotesco ganham visibilidade. Nomeadamente, existe um determinado momento onde Ocaña se encontra a performatizar e a simular a *Semana Santa*.[120] É um ato carnavalesco que se encaixa na definição de Terry Eagleton, ou seja, como uma ruptura que permite romper com a hegemonia: "a licensed affair in every sense, a permissible rupture of hegemony, a contained popular blow-off as disturbing and relatively ineffectual as a revolutionary work of art."[121] No entanto, este autor também menciona que estas celebrações eram liberadas pela Igreja para que as pessoas pudessem "let off a little social steam, while

[119] Preciado, "La Ocaña Que Merecemos. Campceptualismo, Subalternidad Y Políticas Performativas," 89.
[120] Esta performance pode ser visualizada no seguinte link do youtube http://www.youtube.com/watch?v=gbyOAvIzKoM, ou pode ser vista também no filme de Ventura Pons.
[121] Terry Eagleton, *Walter Benjamin, or, Towards a Revolutionary Criticism* (London: Verso, 1981), 148.

hopefully reinforcing the normal order of things."[122] Contudo, este não é o caso das performances de Ocaña. Ocaña recriou a *Semana Santa* e esta performance começa com Ocaña e o seu amigo Camilo vestidos de mulheres sevilhanas numa varanda de uma casa a abanar os seus leques.



Figura VI – Imagem retirada do documentário de Pons.

De seguida, começa-se a ouvir uma música e a máquina de filmar desce para a rua, podendo-se constatar o aparecimento de pessoas com cabeças de fantoches. Verifica-se que um dos homens aparece vestido de mulher abraçado a um homem. Ocaña encontra-se na varanda com Camilo, e esta varanda – como menciona Picornell – acaba também, porque representa uma fronteira entre a vida privada e a vida pública, por simbolizar uma transgressão pública através da qual se manifestam as identidades de drag queen. Por outro lado, esta performance de Ocaña simboliza a diluição das barreiras entre o espaço privado atribuído ao feminino e a presença do público que durante o franquismo era vedada às mulheres.[123] Logo, este ato teatral não reforça a hegemonia social a que se refere Eagleton. Pelo contrário, Ocaña desconstrói a "politização" destes espaços físicos a que as mulheres e os queer tinham sido

[122] Terry Eagleton citado em M. Lane Bruner, "Carnivalesque Protest and the Humorless State," *Text and Performance Quaterly* 25, no. 2 (2005): 140.
[123] Picornell, "¿De Una España Viril a Una España Travesti? Trangresión, Transgénero Y Subversión Del Poder Franquista En La Transición Española Hacia a La Democracia," 295-96.

confinados precisamente ao performatizar nestes espaços liminais. Com efeito, esta performance de Ocaña invoca o catolicismo e os rituais da *Semana Santa* da Andaluzia. Aliás, por tradição, na cultura da Andaluzia, as mulheres não tinham qualquer tipo de papel nas procissões da *Semana Santa* – a não ser que fossem membros das *cofradrías*, e mesmo assim elas estariam cobertas da cabeça aos pés, de maneira a não serem reconhecidas. As mulheres só podiam observar as procissões e cantar *saetas* nas suas varandas, quando o *paso* passava por baixo.

Além disso, durante esta performance da *Semana Santa* reconstruída por Ocaña, aparece um homem vestido de padre a chicotear um prisioneiro que se arrasta pelas ruas.



Figura VII – Imagem retirada do filme de Ventura Pons.

Este ato performativo do padre a chicotear o prisioneiro tem um duplo significado: por um lado, relembra Jesus Cristo a ser chicoteado pelos fariseus, e, por outro lado, metaforiza o poder que a Igreja Católica exerceu sobre os homossexuais e sobre os marginalizados. Esta performance volta a criticar o poder da Igreja Católica ao

representar este ato publicamente. O "ato carnavalesco" de Ocaña critica a hegemonia social ao representar um padre que castiga os marginais. Por outro lado, os atos performativos de Ocaña subvertem, e ao mesmo tempo, reconstroem uma nova linguagem. Como afirma Preciado:

> Ocaña inventa una gramática católico-travesti y sarasa-charnega que teatraliza, intensifica y desplaza hasta desnaturalizarlos, tanto los rituales católicos como el folclore andaluz, el españolismo, la masculinidad y la feminidad, revelando al mismo tiempo las complicidades que sostienen las ficciones somatopolíticas (aquellas que establecen relaciones entre cuerpo y poder) de la religión, la identidad nacional, de género o sexual. De este modo, subvierte y desvela la estructura de las convenciones de género imperantes, proponiendo una versión sacrílega y disparatada de la cultura oficial.[124]

Com efeito, Ocaña reutiliza e reapropria-se dos diversos discursos dominantes, e ao fazer isto ele acaba por subvertê-los e por permitir que estes discursos ganhem uma nova leitura, dado que eles são modificados através da hibridização do queer, a feminilidade exemplária e o folclore. Logo, a cultura espanhola franquista acaba por ser desnaturalizada e reconstruída e dá visibilidade à cultura queer que se encontrava submergida. Aliás, como explica David Gilmore no seu trabalho sobre o carnaval no povo de Fuenmayor,[125] a "válvula de escape" que as procissões da *Semana Santa* em Andaluzia providenciavam canalizavam não tão somente os protestos políticos, mas também a dissidência sexual durante o regime franquista. O autor Timothy Mitchell também salienta o fato de que as procissões eram de natureza homossocial: "affective bounds that unite the men under the icon platform are as strong as those that unite

[124] Preciado, "La Ocaña Que Merecemos. Campceptualismo, Subalternidad Y Politicas Performativas," 156.
[125] David Gilmore, ""The Democratization of Ritual: Andalusian Carnival after Franco"," *Anthropological Quarterly* 66(1993): 37.

them with their adoring public. Long hours of hard labor at close quarters develop a unique spirit of camaraderie among *costaleros*."[126] Portanto, esta performance de Ocaña permite uma irreverência para com os sistemas de poder por meio das performances sociais que são ritualizadas; é também uma alusão da irreverência ao potencial homossocial das celebrações e uma denúncia satírica da violência e perseguição por parte da Igreja Católica. O carnaval exibe as qualidades de comédia, escárnio, anarquia e um realismo grotesco. Aliás, esta festividade possibilita aos seus participantes um escape das normas sociais que regem o comportamento aceitável, proporcionando-lhes uma realidade e temporalidade imaginária, no qual o oprimido pode temporiamente escapar dos seus opressores ao inverter e ridicularizar as normas das classes dominantes. Dentro do contexto do carnaval, o corpo é enfatizado e exagerado, os prazeres do corpos são também enfatizados e o corpo torna-se num espectáculo positivo e público; tal como acontece nas performances de Ocaña. E este ato carnavelesco é também acentuado através da comédia. Como o autor Robert DeChaine, sugere a comédia também é importante para o ato de carnaval, uma vez que "marks the presence of carnival laughter".[127] É uma tentativa lúdica de imitar ou ridicularizar o sentido original, ou um contexto de um objecto. Logo, eu sugiro que a comédia dentro do contexto queer é subversiva e marca a presença de uma sensibilidade de camp politizada e desestabiliza as normas hegemónicas da sociedade.

Ainda relativamente à performance da *Semana Santa*, existe um determinado momento em que aparece a imagem da Assunção Gloriosa e Ocaña começa a cantar uma *saeta* para esta virgem. Antes de começar a cantar, ele diz o seguinte: "¡Hoy es quince de Agosto, y está Nuestra Señora por las calles! ¡Viva la Asunción Gloriosa!".

[126] Timothy Mitchell, *Passionate Culture: Emotion, Religion and Society in Southern Spain* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press., 1990), 108.
[127] Robert DeChaine, "Mapping Subversion: Queercore Music's Playful Discourse of Resistance," *Popular Music and Society* 21, no. 7 (1997): 15.

Fernández afirma que esta performance de Ocaña se encontra longe de ser autêntica: as procissões da Páscoa não se realizam durante o mês de Agosto, a *saeta* cantada por Ocaña nunca poderia ser cantada à Assunção, e os fantoches que aparecem nesta performance seriam apenas adequados para o Carnaval.[128] Logo, esta performance acaba por desnaturalizar os elementos populares que são pertencentes à Andaluzia e contribuem para a cultura catalã. Consequentemente, esta identidade popular ganha também um significado diferente, visto que são apropriadas e modificadas pela cultura catalã. Além disso, as sensibilidades de camp por parte de Ocaña são utilizadas como um signo de uma alteridade que se encontra oprimida e que é transformada através da comédia, teatralidade e do "carnaval" num discurso queer que critica a ideologia da moralidade dominante. Ao trazer o popular e o teatro às ruas Ocaña apela às formas subalternas de consumo visual – o que pode ser classificado de camp e kitsch –, o que constitui uma crítica às formas autorizadas da arte e se transforma num conjunto performativo[129] E é um conjunto performativo que permite destabilizar a hegemonia sexual, destaca os elementos tradicionais da sociedade espanhola que marcam o modernismo, além de ser um meio de fugir de um passado opressivo, como indica o autor Patrick Garlinger: "a rhetorical use of trans-sexuality indicates a celebratory escape from the past, a sign of authentic and profound cultural and political transformation."[130] Patrick Garlinger analisa no seu artigo *Sex, Changes and Political Transitions or, What Bibi Andersen Can Tell Us About Democracy in Spain* (2005) a imagem pública de Bibi Andersen – uma atriz transsexual que participou em alguns filmes de Almodóvar – e a importância (tanto cultural como política) que esta teve na

[128] Fernàndez, "The Authentic Queen and the Invisible Man: Catalan Camp and Its Conditions of Possibility in Ventura Pons's *Ocaña, Retrat Intermitent*," 96.
[129] Preciado, "La Ocaña Que Merecemos. Campceptualismo, Subalternidad Y Políticas Performativas," 158.
[130] Patrick Paul Garlinger, ""Sex Changes and Political Transitions; or, What Bibi Andersen Can Tell Us About Democracy in Spain", Traces of Contamination: Unearthing the Francoist Legacy," em *Contemporary Spanish Discourse*, ed. Eloy E. Merino y H. Rosi Song (Lewisburg: Bucknell University Press, 2005), 30.

fase da transição da ditadura para a democracia de Espanha. O mesmo se pode aplicar a José Pérez Ocaña, uma vez que como se tem analisado, as performances deste performer desempenham um papel crucial para a transição do franquismo para democracia.

Durante a ditadura franquista as formas de camp da paródia representaram mecanismos aceitáveis para expressar publicamente uma "maculinidade feminizada" de forma a que "la expresión camp estaba íntimamente relacionada con el silenciamento de la experiencia homosexual."[131] Ocaña usa assim as sensibilidades de camp para se expressar e tornar visível o que era considerado patólogico, e consequentemente transforma o discurso político em identidades queer, através das quais "lo normal y lo natural" deixam de ter lugar nesta cultura queer.

Ao representar estas performances de *Semana Santa* Ocaña acaba por simbolizar a castração política e económica de Andaluzia e assim constituir um precedente das manifestações ou desfiles de orgulho gay. A referência a Andaluzia nas performances de Ocaña também invoca de certa maneira o fantasma da cultura gay que o franquismo reprimiu brutalmente[132] – como foi referido no segundo capítulo. Por exemplo, o próprio José Pérez Ocaña disse que desconhecia o termo homossexual até a sua chegada a Barcelona "Yo nunca había oído la palabra homosexual, solo cuando llegué a Barcelona fue que me he enterado de que era."[133] No entanto, como refere o autor Fernando Olmeda, o "maricas" sempre existiu em Andaluzia:

[131] Mira, *De Sodoma a Chueca: Una Historia Cultural De La Homosexualidad En España En El Siglo XX*, 526.
[132] Preciado, "La Ocaña Que Merecemos. Campceptualismo, Subalternidad Y Políticas Performativas," 88.
[133] Esta citação foi retirada do filme de Pons, "Ocaña, retrato interminent."

> En toda Andalucía se admite que siempre existió el "mariquita" capaz de reírse de sí mismo, adelantándose en la conversación con frases jocosas para protegerse de la burla, con la habilidad suficiente como para devolver de inmediato el insulto. Mayoritariamente de procedencia humilde, se le permítia ser descarado e incluso ordinario.[134]

Como refere Olmeda, o "maricas" existiu sempre nas povoações rurais e utilizam as sensibilidades de camp, nomeadamente a estratégia cómica de "reírse de si mismo", como um mecanismo de proteção contra a hegemonia sexual.

Ainda relativamente à performance da *Semana Santa* de Ocaña, há um homem que para além de estar vestido de mulher tem a barba exposta.



Figura VIII – Imagem retirada de *Ocaña, retrat intermitent*

Este ato teatral por parte desta personagem tem um duplo sentido: por um lado, marca mais uma vez a confusão de géneros relativamente à performance do drag queen, uma vez que esta personagem apropriou-se dos utensílios das mulheres (vestido e leque).

[134] Fernando Olmeda, *El Látigo Y La Pluma: Homosexuales En La España De Franco* (Madrid: Oberon, 2004), 115.

Contudo, ele deixa à vista uma característica masculina, que é a barba. Logo, a performance desta personagem durante a reprodução da *Semana Santa* causa problemas de género, dado que o corpo dele ganha diferentes significados e mais uma vez encontramo-nos perante uma instância de *genderfuck*. O *genderfuck* é um termo pós-moderno que descreve uma pessoa ou uma performance que destabiliza as normas do género e subverte a lógica do sexo/género. Para Stephen Whittle, *genderfuck* encontra-se relacionado com as premissas teóricas queer "[it is] a full frontal theoretical and practical attack on the dimorphism of gender-and sex-roles."[135] A autora June Reich propõe também que: "genderfuck structures meaning in a symbol-performance matrix that crosses through sex and gender and destabilizes the boundaries of our recognition of sex, gender and sexual practice."[136] Desta forma, a performance simbólica de género tem base no *genderfuck*, na qual se separa a anatomia (sexo) do performer – neste caso o homem de barba, mas esta é, como analisado anteriormente, uma estratégia que Ocaña utiliza repetidamente – da semiótica de género, que produz um conjunto visível de subjetividades sexuais que se encontram fora da matriz heterossexual. Para Christopher Lonc, *genderfuck* não é uma tentativa teatral de imitar a feminilidade; em vez disso, ele considera que *genderfuck* é uma maneira de "ridicule and destroy the whole cosmology of sex roles and sexual identification."[137] Assim, *genderfuck* coincide directamente com as noções de Judith Butler relativamente aos problemas de género. O *genderfuck* do ato teatral pode ser compreendido como uma forma de causar problemas de género ou uma encenação teatral anárquica da normatividade dos géneros, visto que, através da sua teatralidade e

[135] Stephen Whittle, "Genderfucking or Fucking Gender," in *Queer Theory*, ed. I. Morland & A. Willox (New York: Palgrave Macmillian, 2005), 117.
[136] June Reich, "Genderfuck: The Law of the Dildo," in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*, ed. F.Cleto (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002), 255.
[137] David Bergman, "Introduction," in *Camo Grounds: Style and Homosexuality*, ed. D. Bergman (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), 7.

da sua performance, ele consegue confundir a audiência relativamente ao seu género: primeiro encontra-se vestido de mulher e depois levanta o seu vestido e mostra o seu pénis.

Por outro lado, esta performance evoca também a imagem da "mulher barbuda", como representada por exemplo no famoso quadro *La Mujer barbuda* (1631), de Josep Ribera. Neste quadro vê-se um senhor acompanhado por uma senhora que está com um bebé ao colo e com o peito à mostra. A particularidade deste quadro é que esta mulher não é representada como as outras mulheres desta altura porque ela tem barbas longas, e um rosto e mãos "masculinos." Até certo ponto, esta pintura de Ribera combina características de ambos os géneros na aparência física desta mulher. A pintura também contém um elemento aparentemente intencional de choque, dado a atribuição das características masculinas nesta mulher que tem o seu peito exposto. O autor Michael Tunbridge afirma que o peito que se encontra exposto não é natural "in its position or appearance and Ribera was too good a painter not to have done this deliberately."[138]

No entanto, a versão de Ribera da mulher barbuda mistura essa curiosidade voyeurista com um sentido específico de sua própria arte, além de enfatizar a ambiguidade de género que ele pretende retratar neste quadro. À exploração de identidades de género, o grande contraste de aspectos biológicos entre feminino e masculino, contrapõe uma inscrição dentro da moldura da pintura ao lado de Magdalena que narra as particularidades da sua história:

> Look, a great miracle of nature. Magdalena Ventura from the town of Accumulus in Samnium, in the vulgar tongue Abruzzo in the Kingdom of Naples aged 52 and what

[138] Michael Tunbridge, "*La Mujer Barbuda* by Ribera, 1631: A Gender-Bender," *QJM: An International Journal of Medicine* 104(2011): 734.

> is unusual is when she was in her 37th year she began to go through puberty and thus a full growth of beard appeared such that it seems rather that of a bearded gentleman than a woman who had previously lost three sons whom she had borne to her husband, Felici de Amici, whom you see next to her [...]

Em primeiro lugar, não podemos deixar de referir como Ribera nos direciona para ler Magdalena como uma mulher, mas ao mesmo tempo tenta confundir o género desta com um homem. Na descrição que ele faz, Ribera refere-se a ela com pronomes femininos e foca-se no papel dela enquanto mulher e mãe. O autor Tunbridge explica que a imagem do seio nesta pintura reforça a priorização dos traços de género: "It would seem [...] likely that the artist has added the engorged breast and infant to the picture to emphasize Magdalena's true underlying feminine nature despite her masculine features."[139] Enquanto que Ribera dá o tema da sua pintura a aparência física predominantemente masculina, a narrativa que ele constrói à volta de Magdalena enfatiza o género feminino dela. Contudo, a masculinidade de Magdalena, sob a forma da barba, encobre o lado feminino de tal forma que as características masculinas sobressaem como uma espécie de estratagema. De acordo com a descrição de Ribera, Magdalena não é um homem mas parece ser. Desta forma, a confusão do género que é retratado neste quadro possibilita o exame e o questionamento entre as fronteiras dos géneros masculino/feminino e permite estabelecer uma semelhança entre a performance de Ocaña e esta pintura. Isto no sentido em que ambas as representações jogam com as dictonomias do masculino e feminino, provocando assim a confusão dos géneros e a subversão da normatividade, o que permite desnaturalizar os binarismos do género masculino/feminino.

[139] Ibid., 173.

Voltando à análise do documentário *Ocaña, retrat intermitent*, de Ventura Pons, uma das últimas cenas do filme acaba com uma performance de Ocaña a atuar na *Fiesta Major de Gràcia*, onde se podem ver vários homens vestidos de mulheres sevilhanas a dançar. Ocaña grita: "¡Viva Cataluña y España entera hijos! ¡Yo soy libertaria! [...] ¡No me gustan las etiquetas!". No plano seguinte, Ocaña encontra-se na cama e diz o seguinte:

> Sí, a mí me encanta salir travestido, porque a mí me encanta provocar. [...] Pero el salir travestido a la calle así me mira más la gente y así yo me puedo meter más, con la gente y puedo provocar. [...] Como la sociedad me ha jodido tanto, y una vez que yo me despierto y me he quitado la venda de los ojos, puedo decir muchas cosas a la gente, que tengo mi gusto. Cuando salgo a la calle, uno de mis mejores placeres es provocar. Provocar a la gente, provocar a las mujeres que van con sus maridos [...] y que me encontre con ellos [...] me fascinan los retretes, los jardines y me fascinan las escaleras para chupar pene, me encanta. Me costó mucho asumir, pero me encanta, y a todo el mundo, creo."

Ocaña usa assim o drag queen para provocar e transgredir os limites sexuais da sociedade que o reprimiu – "Me costó mucho asumir" – e que o marginalizou. E é através das suas performances que ele subverte as dicotomias ente o masculino/feminino, possibilitando-o tornar-se num ícone queer apropriado pelas revistas *contraculturales* desta época, em que a sua trangressão e provocação desempenham funções importantes para a dissolução da normatividade. E, como analisado, para a visibilidade dos marginalizados – aquilo que caracteriza os atos

performativos de Ocaña é a utilização da figura dos marginalizados, como refere Preciado.[140]

Como se tem vindo a analisar, as performances de Ocaña são bastante peculiares, não só no sentido lúdico, mas também na desconstrução dos binários sexuais. No entanto, as performances de Ocaña vão muito para além disso, uma vez que, ele usa e reapropria-se de elementos populares que foram manipulados e restringidos pelo regime Franquista e pelo *nacionalcatolismo* espanhol, tais como o uso da imagem da mulher sevilhana – através do uso do vestido, o leque, o véu e a manta que o cobre –, os fantoches feitos apartir de papel de machê, o papel da mãe, entre outros. O uso destes mecanismos populares serviu para subverter os ideiais que a ditadura franquista e a Igreja Católica impuseram. Isto porque quando Ocaña utiliza estes artíficios, ele critica (de forma direta ou indireta) e ridiculariza estas instituições ao usar o seu "drag": destabiliza não só os valores da moralidade e a hegemonia sexual mas também o poder que o franquismo e o *nacionalcatolismo* exerceram ao longo da ditadura franquista. Contudo, é importante referir que quando Ocaña performatiza, este encontra-se a maior parte das vezes acompanhado ou pelos seus amigos (Nazario e Camilo) ou por uma multidão (heterossexual/homossexual). Logo, as performances de Ocaña transformam-se num corpo coletivo onde estas desempenham um papel crucial na formação de identidades queer, em que aquilo que outrora fora considerado *peligroso* e doentio se torna aceitável. Coloca-se em cena uma luta de direitos tanto por parte dos queer como por parte da heteronormatividade e é este discurso queer que contesta e coloca em questão o poder destas instituições (franquismo, Igreja Católica, medicina).

[140] Preciado, "La Ocaña Que Merecemos. Campceptualismo, Subalternidad Y Politicas Performativas," 136.

Portanto, a queerização de Ocaña reside na sua capacidade em ultrapassar e derrubar a hegemonia sexual. As performances de Ocaña manifestam-se nas ruas, que são espaços públicos, e torna visível aqueles que se encontravam reprimidos pelo regime franquista e pela Igreja Católica. Os atos performativos transformam-se num teatro político onde as performances de género, sexualidade e classes são vistas e reconhecidas como atos de transgressão, onde "lo natural y lo normal" deixam de o ser. Aliás, Ocaña, quando performatiza nos espaços públicos, acaba por "envolver" os espectadores nas suas performances. Adicionalmente, os atos performativos de Ocaña e companhia acabam por representar tanto o "maricas" quanto o macho; quer a feminilidade quer a masculinidade; tanto a virgem como a puta. E as ruas de Barcelona transformam-se num palco político queer, onde a norma e a transgressão se confrontam. Ocaña torna-se assim num pioneiro queer em Espanha, que contribuiu para a subversão da mentalidade franquista e é através da sua performance enquanto drag queen – assim como António Variações fez – que construiu múltiplas identidades queer numa altura em que Espanha ainda se encontrava numa fase de transição e a cultura queer era ainda quase inexistente.

Conclusão

Ao longo deste trabalho foi explorado como a sexualidade começou a ser reconfigurada, dado que no Ocidente a partir do século I se impôs um modelo monogâmico e a conceptualização de que os atos sexuais deveriam ser consumados tendo apenas como fito a procriação. Aliás, como foi explorado no capítulo I e II, a medicalização também desempenhou um papel crucial na patologização da homossexualidade, não só nos países ibéricos, como no resto da Europa, com a implementação de várias técnicas com o intuito de "curar" estes indíviduos, como por exemplo os choques eléctricos.

Com a instauração das ditaduras em Portugal (salazarismo) e em Espanha (franquismo) começaram também a surgir discursos que visavam a segregação entre o sexo masculino e o sexo feminino, o que resultou, mais uma vez, na marginalização da homossexualidade, sendo a homossexualidade inserida na "esfera" feminina. Durante estes regimes foram também reforçadas medidas de coerção contra a homossexualidade. Contudo, como foi demonstrado, existiram espaços públicos e privados que possibilitavam experiências sexuais entre indíviduos do mesmo sexo. Estes mesmos indivíduos – maioritariamente em posições privilegiadas – desfrutavam de interacções queer, apesar de estas serem "vividas" em "part-time" em espaços restrigidos, como por exemplo em casas-de-banho, bares, jardins após o anoitecer, entre outros.

Para além da opressão e da homofobia que estava interiorizada nestas sociedades, a censura foi também um mecanismo político que permitiu a estas ditaduras ocultar e censurar as queerizações que se manifestavam nas produções culturais. Com o fim destes regimes ditatoriais, e com a democracia nestes dois países

(Portugal e Espanha), começou a surgir alguma liberdade sexual e foram sendo criadas condições para que a centralidade do sexo começasse a ser repensada nestas sociedades. Foi neste contexto de contestação e reconstrução identitária nas décadas de setenta e oitenta que surgiram António Variações (em Portugal) e José Pérez Ocaña (em Espanha). Estas duas figuras (Variações e Ocaña) foram neste contexto representativos de uma recuperação e reconfiguração de identidades nacionais como queer nestes dois países.

Durante este estudo foi analisado como quer as performances de António Variações quer as de José Pérez Ocaña foram uma "ferramenta" crucial para os seus participantes na negociação do género e da sexualidade. Como foi explorado, ambos os performers utilizaram o seu corpo, assim como outras ferramentas, para desestabilizar as noções do masculino e do feminino. Nomeadamente, Variações utilizou o seu corpo nos seus videoclips de modo a, por meio da dança e de outros elementos ligados à "esfera feminina" – como por exemplo no videoclip *O Corpo é que Paga* – reconceptualizar as preconcepções da masculinidade e, consequentemente, questionar binários masculinos e femininos. Da mesma maneira, as performances de Ocaña reapropriam-se do seu corpo ambíguo e causam confusão de género, o que fez com que este performer também rompesse com as barreiras do masculino e do feminino. Aliás, como foi demonstrado e analisado, ambos os performers se apropriam das sensibilidades de camp (teatralidade, humor, pastiche e ironia) para negociar as condições da moralidade, da subordinação imposta, e questionar a autencidade do género assim como a da sexualidade. Note-se por exemplo a teatralidade, assim como o humor em Variações, quando este se encontra a dançar de uma forma mais "feminina", ou quando ele rebola na areia, junto ao mar. Por outro lado, a teatralidade, o humor e o pastiche são bastante visíveis nas performances de

Ocaña, quando, por exemplo, ele desfila nas ruas das Ramblas, ou quando performatiza a cigana, entre muitas outras personagens. Contudo, deve-se salientar que as performances destes artistas diferem, visto que como foi explorado, as performances de Ocaña consistem na apropriação do drag queen, e também as críticas que este performer faz às instituições de poder são mais explícitas do que as de Variações. Além do mais, outro aspecto que difere entre estes dois performers é a questão da (homos)sexualidade. Note-se que Variações nunca mencionou publicamente a sua homossexualidade, contrariarmente a Ocaña.

Nas suas performances, Ocaña apresenta-se tanto como um homem "efeminado" tanto como uma mulher "incompleta", não pertencente a nenhuma categoria normativa, establecendo assim abertamente a sua identidade enquanto queer "efeminado." Por outro lado, as performances de Variações enfatizam a força física e energia "masculina", mesmo quando este performer se veste com roupas femininas e andrógenas. Durante o filme de Pons, Ocaña reflete muitas vezes sobre a questão da sua homossexualidade. Este aspeto pode em si mesmo ser revelador das diferenças a nível de liberdade sexual nos contextos português e espanhol que o estudo procurou também clarificar.

Contudo, ambos os artistas subverteram a seu modo os espaços físicos que tinham sido "legislados" durante os regimes de Salazar e de Franco. Nomeadamente, no videoclip *O Corpo é que Paga* existe um determinado momento em que Variações se encontra na cozinha, lugar que tinha sido "circunscrito" às mulheres; como foi analisado no capítulo II, surgiram discursos que tinham confinado o papel das mulheres ao lar e ao espaço doméstico. Portanto, quando Variações se encontra na cozinha, este acaba por "renegociar" as fronteiras hegemónicas deste espaço. Similarmente, as performances de drag queen de Ocaña também subvertem a

"virilidade" das ruas Ramblas, uma vez que, como foi referido, estes espaços tinham sido limitados aos homens e à masculinidade. Nomeadamente, quando Ocaña desfila enquanto drag queen (na primeira performance que é visível no documentário de Pons) ele acaba por transgredir as ideologias que se encontravam associadas com as ruas de Barcelona.

Além disso, outro elemento comparativo entre estes dois performers foi a criação dum elo entre estes e os seus diferentes públicos. Como foi explorado, tanto António Variações como José Pérez Ocaña se dirigiam tanto a públicos queer quanto a audiências não queer. Como é óbvio, existem algumas diferenças nas formas através das quais estes dois performers se conectavam com os seus diferentes públicos. Em primeiro lugar, é observável uma diferença notável entre estes dois artistas na forma como eles apelavam para identidades queer. Note-se que, por exemplo, os paratextos de Variações são bastantes ambíguos, o que possibilita diversas interpretações; já no caso de Ocaña, ele é mais radical e explícito do que Variações, uma vez que no documentário de Pons Ocaña critica explicitamente aquilo que é considerado "normal", "natural" e também a sociedade espanhola – isto deve-se, sobretudo, às supramencionadas diferenças entre os respetivos contextos socioculturais e políticos em que estes dois performers se inserem. Como foi analisado, a liberdade sexual, já depois da democracia, foi um processo mais demorado em Portugal do que em Espanha. Isto porque, em Espanha, durante os últimos anos do franquismo, já tinham surgido alguns movimentos associativos de LGBT clandestinos, enquanto que em Portugal isto não acontecera – o único movimento associativo que surgiu em Portugal depois da democracia foi o Movimento Homossexual de Acção Revolucionária e, como referido, este movimento sucumbiu às pressões socioculturais e políticas da época. Para além disto, no contexto Espanhol as principais organizações de esquerda

foram persuadidas da validez das campanhas de liberação LGBT como parte de uma agenda para a mudança. No caso Português, a esquerda considerou a causa LGBT principalmente como uma distração para a "classe-média" dos problemas "reais", como, combater ideologias ditatoriais. Desta forma, tanto as performances de Variações como as de Ocaña facilitam expressões queer ao mesmo tempo que possibilitam criticas aos regimes de poder. Por último, providenciam um contexto para "espectáculos" subversivos de género e da sexualidade. As performances permitem-nos assim participar em múltiplas formas de auto-representação, já que têm o potencial de representar as essências da subjectividade: aquilo que nós amamos e desejamos sem qualquer tipo de lógica.

Outra característica comum nos paratextos destes performers é a crítica feita tanto directamente, como indirectamente, às instituições de poder, como a Igreja Católica, medicina e até mesmo aos estados ditatorias. Nomeadamente, António Variações usa as ambiguidades das letras das suas músicas com a finalidade de criticar (subliminarmente) aqueles que "fundamentaram" a oposição aos queer. Como analisado, as canções "Anjinho da Guarda" "Olhei para Trás", e "Visões-Ficções – Nostradamus" veiculam críticas irónicas a estas instituições. Similarmente, José Pérez Ocaña usa as suas performances de drag queen para proporcionar uma contra-resposta às opressões vividas pelos queer e criticar também as ideologias dos regimes de poder, nomeadamente na performance da *Semana Santa*. Portanto, estes signos e significados da Igreja Católica e das ditaduras ganham uma nova linguagem, visto que acabam por ser "misturados" com as identidades queer. Aliás, tanto Variações como Ocaña criticam a moralidade sexual dominante ao referirem a importância que o sexo tem nas vidas deles, acabando por sugerir não apenas a importância do sexo mas, sobretudo, como esta centralidade leva a um repensar de conceitos tradicionais. Ao

destruir vários preconceitos formados pelas instituições sociopolíticas – como, por exemplo, o de que as práticas sexuais deveriam ser consumadas somente após o casamento – através da abertura com que falavam sobre a questão do sexo em entrevistas a jornais e, como supramencionado, através das suas próprias performances e músicas, Variações e Ocaña (de forma mais visível) puderam questionar as limitações sexuais reconhecidas como "naturais" e "normais". Consequentemente, há assim uma reconstrução de identidades e de um discurso queer mas, simultaneamente, este discurso de libertação sexual tem uma agenda e dirige-se a um público mais amplo.

Este estudo demonstra alguns dos métodos, estilos e sensibilidades da performance musical e dos drag queen no que diz respeito às práticas queer. Por um lado, salientei muitas das complexidades e multiplicidades da queerização inscritas nas músicas e performances queer de Variações e de Ocaña. Nesta época de fragmentação da identidade pós-moderna as pessoas continuarão a utilizar a música e a performance como meios de construção e articulação de um sentido do "eu" e eu sugiro que os estudos queer se devem focar nestas questões, uma vez que existe muito pouco material escrito sobre estas áreas. E, numa altura em que Portugal e Espanha se encontram a braços com crises económicas gravíssimas, em que as ciências sociais e humanas cada vez têm menos apoio financeiro e são desvalorizadas, estas questões oferecem um contributo positivo para a revalorização destas áreas – bem como oferecer um alerta para a necessidade de valorizar as mesmas. Aliás, note-se que, na Península Ibérica, a história de LGBT nas décadas de setenta e oitenta continua em grande parte com fontes efémeras (testemunhos individuais, coleções pessoais de livros, cartas, entre outras) e, como tal, urge apelar ao contributo de historiadores nesta área de estudos.

O meu contributo concentrou-se também em providenciar uma análise, necessariamente preliminar, sobre as histórias, os estilos de música e de performance queer de António Variações e José Pérez Ocaña. À medida que se respondiam as questões que serviram de coordenadas para este estudo, outras questões foram sendo levantadas que, na impossibilidade de serem desenvolvidas aqui, espero que possam ser abordadas em trabalhos futuros relativamente à música e as performances queer; sobretudo em Portugal e Espanha, mas também nas ex-colónias destes dois países. O meu estudo concentrou-se sobretudo em jovens do sexo masculino (Variações e Ocaña) pertencentes a um grupo étnico maioritariamente branco. Há uma vasta área por explorar no tocante a performers do sexo feminino e/ou pertencentes a diferentes grupos étnicos e minorias. As mesmas perguntas que levantei neste trabalho também têm que ser colocadas face a estes sujeitos. Como é que eles experimentam subjetivamente a música e a performance? Quais os estilos e formas em que se involvem para transmitir queerness? Quais as sensibilidades críticas que eles utilizam? Como é que musicalmente e performaticamente constroem e negoceiam as suas marginalidades? Até que ponto é que recuperam e reconstroem identidades queer?

Estas questões são pertinentes por um motivo dual: a tentativa de promover um discurso anti-opressivo nas respetivas sociedades e, inseparavelmente, entender como é que a música e a performance funcionam como processos de construção, desconstrução e reconstrução de identidades.

Bibliografia

Accornero, Guya. "Efervescência Estudantil Estudantes, Acção Contenciosa E Processo Político No Final Do Estado Novo (1956-1974)." Universidade de Lisboa, 2009.

Ackroyd, Peter. *Dressing Up. Transvestism and Drag: The History of an Obsession*. New York: Simon and Schuster, 1979.

Afonso, A. "Veinte E Cinco De Abril." In *Historia Contemporanea De Portugal*, edited by J. Medina. Lisboa: Amigo do Livro, 1993.

Agüero, Felipe. *Soldiers, Civilians, and Democracy: Post-Franco Spain in Comparative Perspective*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995.

Aizpúrua, Juan Pablo Fusi. "Los Nacionalismos Y El Estado Español: El Siglo Xx." *Cuadernos de Historia Contemporánea*, no. 22 (2000).

Aja, Teresa González. "Monje Y Soldado. La Imagen Masculina Durante El Franquismo." *Revista Internacional de Ciencias del Deporte* 1 (2005): 64-83.

Albertí, Fernando. "Travestis Que Hacen País." *Dos y Dos*, no. 50 (1977): 37-39.

Almeida, Miguel Vale de. *Senhores De Si. Uma Interpretação Antropológica Da Masculinidade.* Lisboa: Fim de Século, 1995.

Almeida, São José. *Homossexuais No Estado Novo*. Porto: Porto Editora, 2010.

Almeida, Vera de. "Patrick Hurde - História De Vida, Um Contributo Para a História Da Dança Em Portugal, Na Segunda Metade Do Sec. Xx E Início Do Sex. Xx." Universidade de Lisboa, 2012.

Ashburn, Elizabeth. "Drag Shows: Drag Kings and Male Impersonators." In *The Queer Encyclopeadia of Music, Dance and Musical Theatre*, edited by C. J. Summers. San Francisco: Cleis Press, 2004.

Augustine, Saint. *Confessions*. Edited by Trans. R.S. Pine-Coffin. Harmondsworth, UK: Penguin, 1961.

Azevedo, Cândido. *A Censura: De Salazar a Marcelo Caetano*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

———. *Mutiladas E Proibidas: Para a História Da Censura Literária Em Portugal Nos Tempos Do Estado Novo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

Babuscio, Jack. "The Cinema of Camp (Aka Camp and the Gay Sensibility)." In *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, edited by Fabio Cleto, 117-35. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.

Bacalhau, Mário and Thomas Bruneau. *Evolução Das Atitudes, Opiniões E Comportamentos Políticos Dos Portugueses, Quatro Anos Depois Do 25 De Abril*. Lisboa: Norma, 1978.

Baena, Francisco. *El Cartel De Cine En España*. Barcelona: F.P.B, 1996.

Bailey, Derrick. *Homosexuality and the Western Christian Tradition*. New York: Longmans Green, 1955.

Baldacchino, G. "The Coming of Age of Islands Studies." *Tijdschruft voor Economische en Sociale Geografie* 95, no. 3 (2004b): 272-83.

Ballesteros, Isolina. *Cine (Ins)Urgente: Textos Fílmicos Y Contextos Culturales De La España Postfranquista* Madrid: Fundamentos, 2001.

Ballesteros, Teodoro. "El Derecho a La Información Y La Libertad De Expresión En España, Y El Respeto a Sus Límites." *Fundación para el Análisis y los Estudios Sociales* (2001).

Barreno, Isabel & Horta, Maria Teresa & Costa, Maria Velho da, *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa: Dom Quixote, 2012.

Barreto, José. "Fernando Pessoa E Raul Leal Contra a Campanha Moralizadora Dos Estudantes Em 1923." *Pessoa Plural* 2 (2012).

Bastos, Susana Pereira. *O Estado Novo E Os Seus Vadios: Contribuição Para O Estudo Das Identidades Marginais E Da Sua Repressão*. Porto: Publicações Dom Quixote, 1997.

Beasley, Chris. *Gender and Sexuality: Critical Theories, Critical Thinkers.* London Sage, 2005.

Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. New York: Vintage, 1974.

Bembo, M. *La Mala Vida En Barcelona. Anormalidad, Miseria Y Vicio*. Barcelona: Maucci, 1912.

Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 1972.

Bergman, David. "Introduction." In *Camo Grounds: Style and Homosexuality*, edited by D. Bergman. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.

Bião, Pedro. "Fundamentos Do Discurso Da Cultura Brasileira." In *Todo Coco Um Dia Vira Kenga: Etnocenologia, Performance E Transformismo No Carnaval Potiguar.*, edited by Makarios Maia Barbosa. Salvador, 2005.

Boswell, John. *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

Bourdieu, Pierre. *Masculine Domination*. Stanford, California: Stanford University Press, 1998.

Bovone, D. Crane & L. "Approaches to Material Cuture: The Sociology of Fashion and Clothing." *Poetics* 34 (2006): 319-33.

Brackett, John K. "The Florentine Onesta and the Control of Prostitution, 1403-1680." *Sixteenth Century Jornal* 24, no. 2 (2014).

Brandão, Raul. *Memórias - Vale De Josafat*. Lisboa: Seara Nova, 1933.

Brett, Philip. "Musicality, Essentialism and the Closet." In *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, edited by E. Wood & G. C. Thomas P. Brett, 9-26. New York: Routledge, 1994b.

Bruner, M. Lane. "Carnivalesque Protest and the Humorless State." *Text and Performance Quaterly* 25, no. 2 (2005).

Buci-Glucksmann, Christine. "*Catastrophic Utopia. The Femine as Allegory of the Modern*." *Representations* 14 (1986).

Bullough, Vern. *Science in the Bedroom: A History of Sex Research*. New York: Basic Books, 1984.

———. *Sciene in the Bedroom: A History of Sex Research*. New York: Basic Books, 1994.

Burg, B. "Ho Hum, Another Work of the Devil: Buggery and Sodomy in Early Stuart England." In *Historical Perspectives on Homosexuality*, edited by S. Licata & R. Petersen. New York: Haworth Press, 1985.

Butler, Judith. "Bodies and Power Revisited." *In D.Taylor & K. Vintges (Eds.), Feminism and the final Foucault* (2004): 183-94.

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

———. "Critically Queer." In *Playing with Fire: Queer Politics Queer Theories*, edited by S.Phelan. New York: Routledge, 1997.

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

———. "Performative Acts and Gender Construction: An Essay in Phenomenology and Feminist Criticism." *Theatre Journal*, no. 40 (1988): 519-31.

Caballero, José Antonio Rubio. "La Visión De España a Través Del Discurso Nacionalista Durante La Transición." *Norba, Revista de História* 19 (2006).
Calefato, A. Giannone & P. *"Manuale Di Comunicazione, Sociologia E Cultura Della Moda"*. Vol. V. Bari: Edizioni Meltemi, 2007.
Camañas, Benigno. ""El Travestismo Resucita"." *Los Marginados* 8 (1978).
Carrilho, Maria. *Democracia E Defesa. Sociedade Politica E Forças Armadas Em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote, 1994.
Carter, J. "Normality, Whiteness, Authorship: Evolutionary Sexology and the Primitive Pervert." In *Science and Homosexualities*, edited by V. Rosário. New York: Routledge, 1997.
Carvalho, Edite Martins. "Quero Ser Um Músico Popular." *O Pais*, 14/04/83.
Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California, 1988.
Cheadle, Norman. "Figurations of Islandness in Argentine Culture and Literature: Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, and César Aira." *Islands Studies Journal* 4, no. 2 (2009): 203-24.
Cleminson, Richard & Vásques-García, Francisco. *Sex, Identity and Hermaphrodites in Iberia, 1500-1800*. London: Pickering and Chatto, 2013.
Cole, Shaun. *'Don We Now Our Gay Apparel': Gay Men's Dress in the Twentieth Century*. Oxford: Berg, 2000.
Conrad, Joseph. *[Preface] the Nigger of 'Narcissus'*. Toronto: ON: Dover, 1999.
Corber, Robert J. *Homosexuality in Cold War America: Resistance and the Crisis of Masculinity*. London and Durham: Duke University Press, 1997.
Cusick, Suzanne. "Gender, Musicology and Feminism." In *Rethinking Music*, edited by N. Cook & M. Everist, 471-98. Oxford, UK: Oxford University Press, 1999a.
D'Aguiar, Asdrúbal António. *Evolução Da Pederastia E Do Lesbianismo Na Europa*. Lisboa: in Separata do Arquivo da Universidade de Lisboa, vol. XI, 1926.
D'Emilio, John. *Making Trouble: Essays on Gay History, Politics, and the University*. London and New York: Routledge, 1992.
Davis, Fred. *Fashion, Culture and Identity*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
DeChaine, Robert. "Mapping Subversion: Queercore Music's Playful Discourse of Resistance." *Popular Music and Society* 21, no. 7 (1997).
Deleuze, Gilles. *Desert Islands and Other Texts*. New York: Semiotex, 2004.
DeNora, Tia. *Music in Everyday Life.* Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
Dias, Jorge Figueiredo. *Codigo Penal E Outra Legislacao Penal*. Lisboa: Aequitas/ Editorial Noticias, 1996.
Dias, Lucia Nunes. *As Drogas Em Portugal: O Fenómeno E Os Factos Jurídico-Politícos De 1970 a 2004*. Lisboa: Pé de Página Editores, 2007.
Dibben, Nicola. "Gender Identity and Music. In R. Macdonald, D. Hargreaves & D. Miell (Eds)." Oxford, UK: Oxford University Press, 2002.
Domingo, Sofía. "Discriminación O Igualdas. La Educación En El Respeto a La Diferencia a Través De La Enseñanza De La Historia." Universidad de Valladolid, 2010.
Donaldson, Stephen. ""Seafaring"." In *Encyclopedia of Homosexuality* edited by W. R. Dynes. New York: Garland, 1990.
Duarte, Pedro Rolo. *Sete*, 30/03/1983.
Dyer, Richard. *Heavenly Bodies: Films and Stars and Society*. New York: St. Martin's Press, 1986.

———. "It's Being So Camp as Keep Us Going." In *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*, edited by F.Cleto. Michigan: University of Michigan Press, 2002b.
———.*The Culture of Queers*. London and New York: Routledge, 2002.
———.*The Matter of Images: Essays on Representations*. London: Routledge, 1993.
Eagleton, Terry. *Walter Benjamin, or, Towards a Revolutionary Criticism*. London: Verso, 1981.
Edwards, Tim. "Queer Fears: Against the Cultural Turn." *Sexualities* 1, no. 4 (1998): 471-84.
Eisenberg, Daniel. "Introduction." In *Spanish Writers on Gay and Lesbian Themes. A Bio-Critical Sourcebook*, edited by David William Foster. Westport: Greenwood Press, 1999.
Faubion, James D., ed. *Michel Foucault Power:The Essential Works of Michel Foucault 1954-1984*. Middlesex: Penguin Books, 2002.
Fazenda, Maria José. *Dança Teatral: Ideias, Experiencias, Accoes*. Lisboa: Celta Editora, 2007.
Fernàndez, Josep-Anton. "The Authentic Queen and the Invisible Man: Catalan Camp and Its Conditions of Possibility in Ventura Pons's Ocaña, Retrat Intermitent." *Journal of Spanis Cultural Studies* 5 (2007).
Fernández, P. Aguilar. *Memoria Y Olvido De La Guerra Civil Española*. Madrid Alianza, 1996.
Ferreira, José Medeiros. *O Comportamento Politico Dos Militares: Forças Armadas E Regimes Políticos Em Portugal*. Lisbon: Ed. Estampa, 1992a.
———. *Portugal Em Transe (1974-1985), Vol. Viii of José Mattoso (Ed.), História De Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.
Figari, Carlos. *"Violencia, Repugnancia E Indignación: Las Travestis Como Lo Otro Abyecto".* Rio de Janeiro.: Universidade Federal Fluminense, 2007.
Figuero, J. *'La Empresa' Que Creó Adolfo Suarez: Historia, Sociología Y Familias Del Suarismo*. Barcelona: Grrijalbo, 1981.
Fonseca, Belo da. "Variacoes Sobre Uma Tesourada, Antonio Barbeiro E Musico. Sou Um Folclorista Apanhado Para Rock." *A Capital*, 23/06/1982.
Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: MIT Press, 1996.
Foucault, Michel. *The History of Sexuality: An Introduction*. London: Penguin, 1976.
———."Body/Power." *In C. Gordon (Ed.) Power/Knowledge: Selected interviews and writings, 1972-1977* (1980a): 55-6
———."'Des Espaces Autres' [of Other Spaces: Utopias and Heteropias]." *Árcittetura* 13 (1968).
———.*Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. London: Allen Lane, 1977.
———."«Les Rapports De Pouvoir Passent À L'intérieur Des Corps»." *Dit et écrits: 1954-1988* (2004): 228-36.
———."On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress." In *The Foucault Reader*, edited by In P. Rabinow (Ed.), 340-72. New York: Pantheon, 1984.
Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
———."Towards an Aesthetic of Popular Music." In *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception* edited by R. Leppert & S. McClary, 133-50. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Frye, Marilyn. *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*. New York: Crossing Press, 1983.
Fuchs, Erich. *O Desejo E a Ternura*. Lisboa: Temas e debates, 1997.
Fuertes, F. López & A. *Para Compreender La Sexualidad*. Estella (Navarra): Verbo Divino, 1989.
Galcerán, Arturo. "*'Ensayo De Clasificación Anatomo-Patológica De Las Vesanias'*." *El Siglo Médico* 36 (1889).
Gallego Mendez, Maria Teresa. *Mujer, Falange Y Franquismo*. Madrid: Taurus, 1983.
Garber, Marjorie. *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultual Anxiety*. New York Routledge, 1992.
García-Alejo, R. Huertas. *Orfila. Saber Y Poder Médico*. Madrid: CSIC, 1988.
García, Richard Clemison & Francisco Vásquez. *"Los Invisibles": A History of Male Homosexuality in Spain 1850 -1939*. Cardiff: University of Wales Press, 2007.
Gard, Michael. *Men Who Dance: Aesthetics, Athletics & the Art of Masculinity*. New York: Peter Lang, 2006.
———. "Dancing around the 'Problem' of Boys and Dance Discourse." *Studies in the Cultural Politics of Education* 22 (2001).
Garlinger, Patrick Paul. ""Sex Changes and Political Transitions; or, What Bibi Andersen Can Tell Us About Democracy in Spain", Traces of Contamination: Unearthing the Francoist Legacy." In *Contemporary Spanish Discourse*, edited by Eloy E. Merino y H. Rosi Song. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.
Garofalo, Reebee. ""David Bowie"." *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*.
Gatens, Moira. *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*. London: Routledge, 1996.
Gauntlett, David. *Media, Gender and Identity*. London: Routledge, 2002.
Gergen, Kenneth. *The Saturatef Self: Dilemmas of Identity in Contemporary Lif.* New York: Basic Books, 1991.
Gibson, Ian. *Granada 1936. El Asesinato De García Lorca*. Barcelona: Crítica, 1979.
Gibson, Chris & John Connell. *Sound Tracks: Popular Music, Identity, and Place*. London: Routledge, 2003.
Gilmore, David ""The Democratization of Ritual: Andalusian Carnival after Franco"." *Anthropological Quarterly* 66 (1993): 37-47.
Gomes, J. *A Homossexualidade No Mundo*. Vol. Vol. 1. Lisboa: Ed. do autor, s.d.
Gonzaga, Manuela. *António Variações Entre Braga E Nova Iorque*. Lisboa: Âncora Editora, 2006.
Goodish, M. "Sodomy in Medieval Secular Law." *Journal of Homosexuality*, no. 3 (1976).
Gregory, Jeremy. "Anglicanism and the Arts: Religion, Culture and Politics." In *Cutlure, Politics and Society in Britain 1660-1800*, edited by Jeremy Black and Jeremy Gregory. Manchester: Manchester University Press, 1991.
Grosz, Elizabeth. *Sexual Subversion: Three French Feminists.* . Sydney: NSW: Allen & Unwin, 1989.
Guattari, Felix & Gilles Deleuze. *Anti-Oedipus*. Minnesota2004.
Gunther, Richard, José Ramón Montero, and Joan Botella. *Democracy in Modern Spain*. New Haven and London: Yale University Press, 2004.
Guzman, Roser Maestro y Juan Ramon. *La Barcelona De Los Anos Setenta Vista Por Nazario Y Sus Amigos*. Vol. Barcelona Barcelona Ellago Ediciones, 2004.

Haeberle, E. ""Stigma of Degeneration": Prisioner Makings in Nazi Concentration Camps." In *Historical Perspectives on Homosexuality*, edited by S. Licata & R. Petersen. New York: Haworth Press, 1985.
Halberstam, Judith. *Female Masculinity*. Duke: Duke University Press, 1998.
Halperin, David M. In *The Lesbian and Gay Studies Reader*, edited by Henry Abelove; Michele Aina Barale & David. Halperin. New York: Routledge, 1993.
Hanna, Judith. *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance Defiance and Desire*. London: University of Chicago Press, 1988.
Hasbrook, C. "Sociocultural Aspects of Physical Activity." *Research Quaterly for Exercise and Sport* 64 (1993).
Hekma, G. ""A Female Soul in a Male Body": Sexual Inversion as Gender Inversion in Nineteenth-Century Sexology." In *Third Sex, Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, edited by G. H. Herdt. New York: Zone Books, 1996.
———. "Imams and Homosexuality. A Post-Gay Debate in the Netherlands." *Sexualities* no2, no. (2000): 237-48.
Hekman, S. "Beyond Identity: Feminism, Identity and Identity Politics. ." *Feminist Theory* 1 (2000): 289-308
Hernández Ruiz; J. y Pérez Rubio, P. *Voces En La Niebla: El Cine Durante La Transición Española (1973-1982)*. Barcelona Paidós, 2004.
Higgins, Patrick. *A Queer Reader*. London: New Press, 1993.
Holm, B. *Eccentric Islands: Travels Real and Imaginary*. Minneapolis: Milkweed, 2000.
Hoogland, Renee C. "'Fact and Fantasy: The Body of Desire in the Age of Posthumanism'." *Journal of Genders Studies* 11 (2002): 213-31.
Hopewell, John. *El Cine Español Después De Franco. 1973-1988*. Madrid: El Arquero, 1989.
I. Valentí Vivó. *Tratado De Antropología Médica Y Jurídica*. Vol. II. Barcelona: Imp. de Jaime Jepús Roviralta, 1889.
Identity. "Oxford English Dictionary Online. Consultado No Dia 02 De Novembro De 2015 Em Http://Dictionary/Oed/Com." 1989.
Inglés, A. Martínez. *La Transición Vigilada*. Madrid: Temas de Hoy, 1994.
J. Briand, J. Bouis and J. L. Casper. *Manual Completo De Medicina Legal Y Toxicología, 2 Vols*. Vol. I. Madrid: Moya y Plaza, 1872.
Jagose, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press, 2000 [1996].
Jeffreys, Sheila. *The Lesbian Heresy: A Feminist Perspective on the Lesbian Sexual Revolution*. Melbourne, Vic: Spinifex, 1993.
Joyce, A. "Archaeology of the Body." *Annual Review of Anthropology*, no. 34 (2005).
Julia, José Carlos Mainer; Santos. *El Aprendizaje De La Libertad (1973-1986)*. Madrid: Alianza, 2000.
Karaminas, Adam Geczy & Vicki. *Queer Style*. London & New York: Bloomsbury, 2013.
Karlen, Arno. "Homosexuality in History." In *Homosexual Behavior: A Modern Reappraisal*, edited by J. Marmor. New York: Basic Books, 1980.
Katz, Jonathan. *Gay American History*. New York: Thomas Y. Crowell, 1996.
Kivy, Peter. *Philosphies of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Kleinhans, Chuck. "“Taking out the Trash: Camp and the Politics of Parody,”." In *The Politics and Poetics of Camp*, edited by Moe Meyer. New York: Routledge, 1994.
Klobucka, Anna. "António’s Botto Impossible Queerness of Being." In *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*, edited by Steffen Dix and Jerónimo Pizarro. Oxford: Legenda, 2011.
Laing, Barbara Bradby & Dave. "Introduction to 'Gender and Sexuality'." *Popular Music*, no. 20 (2001): 295-300.
Lang, Sabine. *Men as Women, Women as Men: Changing Gender in Native American Cultures*. Austin: University of Texas Press, 1998.
Laqueur, Thomas. *La Fabrique Du Sexe: Essai Sur Le Corps Et Le Genre En Occident*. Paris: Gallimard, 1992.
Lawrence, Tim. "Love Saves the Day: A History of American Dance Music Culture, 1970-1979." *Journal of Popular Music Studies* 18, no. 2 (2006): 220-40.
Lee, Elizabeth. ""When Sailors Kiss: Picturing Homosexuality in Post-World War Ii America"." *The Journal of American Culture* 32 (2009).
Lepecki, André. “The Impossible Body. Queering the Nation in Modern Portuguese Dance.” *In Lusosex. Gender and Sexuality in the Portuguese-Speaking World*, edited by Fernando Arenas and Susan Canty Quinlan. Minneapolis/St. Paul: Minnesota University Press, 2002.
Leppert, Richard. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley, CA: University of California Press, 1993.
Leroy-Forgeot, Flora. *Histoire Juridique De L'homosexualité En Europe*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
Lever, Maurice. *Les Bûchers De Sodome: Histoire Des “Infâmes"*. Vol. 10/18. Paris: Bibliothèques, 1985.
Luckmann, Peter. Berger & T. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Garden City: Anchor Books, 1966.
Lurie, Alison. *The Language of Clothes*. New York: Random House, 1981.
Machado, Antonio. "El Crimen Fue En Granada." In *Poesía Y Prosa. Biografía*, edited by José Luis Cano. Barcelona: Editorial Bruguera, 1984.
Martí-Olivella, Jaume. "“Ventura Pons O La Teatralitzacio´ De La Impostura.”" In *El Gai Saber: Introduccio´ Als Estudis Gais I Le`Sbics*, edited by Josep-Anton Fernandez, 373-92. Barcelona: Llibres de l’Index, 2000.
Martinez, José Tono. "“Contracultura Y Utopía En Democracia. Once Tesis Sobre Un Malentendido Llamado Movida (1978-1988)”." *Revista de Occidente* 299 (2006).
Maxwell, Kenneth. *A Construção Da Democracia Em Portugal*. Lisboa: Presença, 1999.
Meer, Theo. "The Persecutions of Sodomites in Eighteenth-Century Amsterdam: Changing Perceptions of Sodomy." In *The Pursuit of Sodomy: Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*, edited by K. Gerard & G. Hekma. New York: Hawort Press, 1989.
Merleau-Ponty. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge, 2002.
Meyer, Moe, ed. *The Politics and Poetics of Camp*. London and New York: Routledge, 1994.
Mezzana, Daniele. "Islands and Islandness in Rock Music Lyrics." *Islands Studies Journal* 7, no. 1 (2012): 69-98.
Mira, Alberto. *De Sodoma a Chueca: Una Historia Cultural De La Homosexualidad En España En El Siglo Xx*. Madrid: Egales, 2004.

Mitchell, Timothy. *Passionate Culture: Emotion, Religion and Society in Southern Spain*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press., 1990.
Mondimore, Francis. *A Natural History of Homosexuality*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.
Moniz, Egas. *A Vida Sexual*. 2 vols. Lisboa: Ferreira & Oliveira Editores, 1906.
Monteiro, Camillo. *Amor Safico E Socratico*. Lisboa: Instituto de Medicina Legal de Lisboa, 1922.
Morais, Paula Fernanda da Silva. "Portugal Sob a Égide Da Ditadura: O Rosto Metamorfoseado Das Palavras." Universidade do Minho, 2005.
Moreno, Mónica Seco. "El Miedo a La Libertad Religiosa. Autoridades Franquistas, Católicos Y Protestantes Ante El Ley De 28 De Junio 1967." *Anales de Historia Contemporánea* 17 (2001).
Mott, Luís. *Inquisição E Homossexualidade. Congresso Luso Brasileiro Sobre Inquisição. Sociedade Portuguesa De Estudos Do Século XVIII*. Lisboa: Universitaria Editora, 1989.
Mulvey, Laura. ""Visual Pleasure and Narrative Cinema"." In *The Routledge Reader in Gender and Performance*, edited by Lizbeth Goodman and Jane de Gay. New York: Routledge, 1998.
Naharro, Fernando. "El Cambio De Mentalidad De La Sociedade Española Durante El Periodo De La Transición a La Democracia." *"Movida y Cambio Social" (1975-1985)* (2010).
Nazario, José Pérez Ocaña &. "De Como Mamar Una Buena Polla." *El Víbora*, 1981.
Neale, Steve. "Masculinity as Spectacle." *Screen* 24, no. 6 (1983).
Neto, Domingos. *Alguns Principios Do Tratamento De Toxicodependencias Nos Anos 80*. Lisboa: Universitaria Editora, 1987.
Nietzche, Friedrich. *The Birth of Tragedy: Out of Spirit of Music*. Translated by C.Fadiman. Mineola, NY Dover, 1995.
Norton, Rictor. *Mother Clap's Molly House: The Gay Subculture in England 1700-1830*. London: Gay Men's Press, 1992.
Nussbaum, Martha. *Sex and Social Justice*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
Olmeda, Fernando. *El Látigo Y La Pluma: Homosexuales En La España De Franco*. Madrid: Oberon, 2004.
Oosterhuis, H. "Richard Von Krafft-Ebing's "Step-Children of Nature" Psychiatry and the Making of Homosexual Identity." In *Science and Homosexualities*, edited by V. Rosário. New York: Routledge, 1997.
Pedro Mata. *Tratado De Medicina Y Cirugía Legal Teórica Y Práctica*. Vol. I. Madrid: Bailly-Baillière, 1874.
———. *Vademécum De Medicina Y Cirugía Legal*. Vol. II. Madrid: Imp. Calle de Padilla,, 1844.
Pastor, J. *La Evolucion*. Barcelona: Anagrama, 2004.
Payer, Pierre J. *Book of Gomorrah : An Eleventh-Century Treatise against Clerical Homosexual Practices*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1962.
Payne, S. G. *El Catolicismo Español*. Barcelona: Planeta, 2006.
Peraino, Judith A. *Listening to the Sirens: Music Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*. Berkeley: University of California Press, 2006.
Peraino, Judith A. "Plumbing the Surface of Sound and Vision: David Bowie, Andy Warhol, and the Art of Posing." *Qui Parle* 21, no. 1 (2012).
Pereira, Pedro Theotonio. *Memorias. Postos Em Que Servi E Algumas Recordações Pessoais*. Vol. I. Lisboa: Verboa, 1972.

Pérez, David. "La Homosexualidad En La Canción Española." *Ogigia. Revista electrónica de Estudios Hispánicos* 6 (2009).
Pérez, Javier Ugarte. "Entre El Pecado Y La Enfermedad." *Orientaciones: revistas de homosexualidades* 7 (2004): 7-26.
———. *Una Discriminación Universal. La Homosexualidad Bajo El Franquismo Y La Transición*. Edited by Javier Ugarte Pérez. Madrid: Egales, 2008.
Phelan, Shane. "Introduction." In *Playing with Fire, Queer Politics Queer Theories*, edited by Shane Phelan. New York: Routledge, 1997.
Picornell, Mercé. "*¿De Una España Viril a Una España Travesti? Trangresión Transgénero Y Subversión Del Poder Franquista En La Transición Española Hacia a La Democracia*." *Feminismos* 16 (2010).
Pielacińska, Nina. "Entre Internacionalização E Esquecimento: O Fenómeno Do Fado E Da Copla Andaluza Durante a Ditadura " *Studia Romanica Posnaniensia* 40, no. 1 (2013).
Plato. "*The Republic*." In *The Dialogues of Plato*, edited by Benjamin Jowett. Oxford: Oxford University Press, 360 B.C.
Plummers, Ken. "Afterward: The Past, Present and Futures of Sociology of Same-Sex Relation." In *Social Perspectives in Lesbian and Gay Studies*, edited by P. M. Nardi & B. E. Schneider. London: Routledge, 1998.
Preciado, Beatriz. "La Ocaña Que Merecemos. Campceptualismo, Subalternidad Y Políticas Performativas." In *Ocaña*, edited by Ediciones Poligrafia, 2012.
Proença, Maria Cândida. *O Sistema De Ensino Em Portugal*. Lisboa: Colibri, 1998.
Puig, Toni & Ferran Fullà. "Clases Sociales Y Partidos Politicos En La Transicion Espanola a La Monarquia Parlamentaria." *Rebelion* (1999).
Puig, Toni. "«Ocaña. La Terrible Ascensión De Un Marginado»." *Ajoblanco* 27 (1977).
———. "«Yo También Soy Travesti»." *Ajoblanco* 19 (1977): 13-16.
Raewyn.W, Connell. *Gender and Power*. Sidney: Allen and Unwin, 1987.
Ramón, Amelina Correa. "Isaac Muñoz (1881-1925) O Un Catálogo De La Disidencia Para Los Estetas Del Decadentismo." *Revista Internacional d'Humanitats* (2012).
Reher, D. S. *La Familia En España. Pasado Y Presente*. Madrid: Alianza Universidad, 1996.
Reich, June. "Genderfuck: The Law of the Dildo." In *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*, edited by F.Cleto, 254-65. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.
Retana, Álvaro. "*El Tonto*." *La Novela de Hoy* (1925).
Ribas, Jose. *Los 70 a Destajo. Ajoblanco Y Libertad*. Barcelona RBA, 2008.
Ricardo, Maria do Céu. *Teatro Maria Matos (1969-2001) : 32 Anos*. Lisboa: Camara Municipal, Pelouro da Cultura, 2002.
———. *Sexo, Desvio E Danacao*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
Rígano, Mariela. "Ariosto Y Cervantes, El Travestismo Y Su Función En Relación a La Revisión Del Modelo Femenino." *X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. 7 (2011).
Robert, J. *Eros Roma*. Paris: Les Belles Lettres, 1997.
Rodrigo, Javier. "La Guerra Civil: "Memoria, Olvido, Recuperación E Instrumentación." " *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea*, no. 6 (2006).
Rojas, Antoni. ""¿Qué Hubo De Revolucionario Durante La Transición? La Ccag Y Ocaña."."

Rosas, Fernando. "*O Estado Novo*." In *História Do Portugal*, edited by José Mattoso. Lisboa: Edições Nelson de Matos, 1997.
Rupp, Leila and Verta Taylor. *Drag Queens at the 801 Cabaret*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2003.
Sabine, Mark. "Inverted Aesthetics: Pessoa, Campos, and António Botto's Canções'." In *Fernando Pessoa's Modernity without Frontiers: Influences, Dialogues, Responses*, edited by Mariana Grey de Catro. Suffolk: Tamesis, 2012.
Sánchez, J. Cervelló. "'"A Contrarevolução No Prec (1974-1975)"." In *História De Portugal*, edited by J. Medina. Amadora Ediclube 1993.
———. "La Interrelación Entre Portugal Y España Durante La Consolidación Democrática." *RES - PUBLICA Revista Lusófona de Ciência Política e Relações Internacionais*, no. 6 (2007).
Santos, Boaventura de Sousa. *O Estado E a Sociedade Em Portugal*. Porto Afrontamento, 1990.
Schacht, Steven. "Four Renditions of Doing Female Drag: Feminine Appearing Conceptual Variations of a Masculine Theme." In *Gendered Sexualities on Advances in Gender Research*, edited by P. Gagne & R. Tewksbury. Boston: Elsevier Science, 2002.
Seco, Carlos, Serrano. *Militarismo Y Civilismo En La España Contemporánea*. Madrid: IEE, 1984.
Sedgwick, Eve Kosofsky. "Gosh, Boy George, You Must Be Awfully Secure in Your Masculinity!" In *Constructing Masculinity*, edited by Maurice Berger Brian Wallis and Simon Watson, 165-81. London and New York: Routledge, 1995.
Seixas, M. Xosé Nuñez. *Patriotas Y Demócratas: El Discurso Nacionalista Español Después De Franco (1975-2005)*. Madrid: Libros de la Catarata, 2010.
Sergent, Bernard. *L'homosexualité Initiatique Dans L'europe Ancienne*. Paris: Payot, 1986.
Showalter, Elaine. *The Female Malady*. London: Virago Press, 1987.
Silva, Adelino. "A Inversao Sexual." Escola Medico Cirurgica do Porto, 1895.
Silva, Tomaz Tadeu da. *Identidade E Diferença. A Perspectiva Dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
Smith, Phillip & Ronald Jacobs. "Romance, Irony and Solidarity." *Sociological Theory*, no. 15 (1997).
Soares, Marly Catarina. "'"O Místico E O Erótico Na Poesia De Florbela Espanca"." Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.
Sontag, Susan. "Notes on Camp." In *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, edited by Fabio Cleto, 53-65. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.
Spring, Justin. *Secret Historian: The Life and Times of Samuel Steward, Professor, Tattoo Artist, and Sexual Renegade*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2010.
Sullivan, Nikki. *A Critical Introduction to Queer Theory*. Armidale Circa, 2003.
Taibo, Carlos. *Nacionalismo Español: Esencias, Memoria E Instituciones*. Madrid: Los Libros de Catarata, 2007.
Tango, Cristina. *La Transición Y Su Doble: El Rock Y Radio Futura*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.
Tapia, Eugenio, de. *Tratado Del Juicio Criminal*. Valencia: Imp. de Ildefonso Mompié, 1829.
Tejerina, Benjamín. "'"Los Movimientos Sociales Y La Acción Colectiva. De La Producción Simbólica Al Cambio De Valores."." In *Los Movimientos Sociales.*

Transformaciones Políticas Y Cambio Cultural, edited by Pedro Ibarra; Benjamín Tejerina. Madrid Trotta, 1998.
Tierney, W. G. *Academic Outlaws: Queer Theory and Cultural Studies in the Academy*. Thousand Oaks: Sage, 1997.
Todorov, Tzvetan. *Memoria Del Mal, Tentación Del Bien. Indagación Sobre El Siglo Xx*. Barcelona: Península, 2002.
Toledo, Eliza Teixeira de. ""Os Exageros Sexuais Da Mulher": Patologias Feminias Em "a Vida Sexual" De Egas Moniz, 1901-1933." *XXVII Simpósio Nacional de História* (2013).
Tunbridge, Michael. "*La Mujer Barbuda* by Ribera, 1631: A Gender-Bender." *QJM: An International Journal of Medicine* 104 (2011).
Turner, S. "The Social Skin." In *Not Work Alone: A Cross-Cultural View of Activities Superfluous to Survival*, edited by J. Cherfas & R. Lewin. Berverly Hills: Sage, 1980.
Tusell, Javier. *Franquismo Y Transición En Historia De Espana*. Madrid: Espasa Calpe, 2004.
Valdés, A. *Historia Y Presente De La Homosexualidad*. Madrid: Akal Editor, 1997.
Valocchi, R. Corber & S. "Introduction " In *Queer Studies: An Interdisciplinary Reader*, edited by R. Corber & S. Valocchi. Oxford Blackwell, 2003.
Veyne, P. "A Homossexualidade Em Roma " In *Sexualidades Ocidentais*, edited by P. Ariès & A. Béjin. Lisboa: Contexto, 1983.
Vilarós, Teresa M. *El Mono Del Desencanto. Una Critica Cultural De La Transcion Espanola (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
Vilarós, Teresa M. *"El Mono Loco: Retiro Y Memoria De La Movida"*. Madrid: Comunidad Autónoma, 2007.
Villena, Luis Antonio de. "La Sensibilidad Homoerótica En El Romancero Gitano." *Castilla. Estudios de Literatura* 2 (2011).
Vincent, Mary. "La Reafirmacion De La Masculinidad En La Cruzada Franquista." *Cuadernos de la Historia Contemporanea* 28 (2006): 138-51.
Voss, Barbara. "Poor People in Silk Shirts: Dress and Ethnogenesis in Spanish Colonial San Francisco." *Journal of Social Archaeology* 8 (2008): 404-32.
Warner, Michael & Lauren Berlan. "Sex in Public." *Critical Enquiry*, no. 24 (1998): 547-66.
Weeks, Jeffrey. "The Challenge of Lesbian and Gay Studies." In *Lesbian and Gay Studies: An Introductory, Indeterdisciplinary Approach*, edited by J. Schuyf T. Sandfort, J. W. Duyvendak & J. Weeks. London: Sage, 2000.
———. *Coming Out: Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present*. London: Quartet Books, 1990.
———. *Invented Moralities: Sexual Values in an Age of Uncertainty*. Cambridge: Polity, 1995.
Whittle, Stephen. "Genderfucking or Fucking Gender." In *Queer Theory*, edited by I. Morland & A. Willox, 115-29. New York: Palgrave Macmillian, 2005.
Wigmore, Richard. "What Passion Cannot Music Raise and Quell! Handel's Ode for St Cecilia's Day, Which Explores Music's Power on Human Emotions, Made a Slow Start on Disc but Has Seen a Steady Stream of Recordings since the Millennium " *Gramophone* 91 (2013).
Yaza, Alejandro. *Un Canibal En Madrid. La Sensibilidad Camp Y El Reciclage De La Historia En El Cine Camp*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1999.

Anexos

Anexo 1

"Estou além"

Não consigo dominar
Este estado de ansiedade
A pressa de chegar
P'ra não chegar tarde
Não sei de que é que eu fujo
Será desta solidão
Mas porque é que eu recuso
Quem quer dar-me a mão

Vou continuar a procurar a quem eu me quero dar
Porque até aqui eu só

Quero quem
Quem eu nunca vi
Porque eu só quero quem
Quem não conheci
Porque eu só quero quem
Quem eu nunca vi
Porque eu só quero quem
Quem não conheci
Porque eu só quero quem
Quem eu nunca vi

Esta insatisfação
Não consigo compreender
Sempre esta sensação
Que estou a perder
Tenho pressa de sair
Quero sentir ao chegar
Vontade de partir
P'ra outro lugar

Vou continuar a procurar o meu mundo, o meu lugar
Porque até aqui eu só

Estou bem
Aonde não estou
Porque eu só quero ir
Aonde eu não vou
Porque eu só estou bem
Aonde não estou
Porque eu só quero ir
Aonde eu não vou
Porque eu só estou bem
Aonde não estou

Anexo 2

"O Corpo É Que Paga"

Quando a cabeça….
Quando a cabeça não tem juizo
Quando te esforças mais do que é preciso
O corpo é que paga
O corpo é que paga
Deixa o pagar deixa o pagar
Se tu estás a gostar
Quando a cabeça não se liberta
Das frustações inibições toda essa força
Que te aperta o corpo é que sofre
As privaçoes mutilaçoes

Quando a cabeça está convencida
De que ela é a oitava maravilha
O corpo é que sofre
O corpo é que sofre
Deixa´ó sofrer deixa´ó sofre
Se isso te dá prazer

Quando a cabeça está nessa confusão
Já sem saber que hás-de fazer, e já és tudo o que te vem à mão
O corpo é que fica
Fica a cair sem resistir

Quando a cabeça rola pro abismo
Tu não controlas esse nervosismo
A unha é que paga
A unha é que paga
Não paras de roer
Nem que esteja a doer

Quando a cabeça não tem juízo
E tu não sabes mais do que é preciso
O corpo é que paga
O corpo é que paga
Deixa o pagar deixa o pagar
Se tu estás a gostar
Deixa o sofrer deixa o sofrer
Se isso te dá prazer
Deixa o cantar deixa o cantar
Se tu estás a gostar
Deixa o beijar deixao beijar
Se tu estás a gostar
Deixa o gritar deixa o gritar
Se tu estás a libertar

Anexo 3

"É p'ra Amanhã"

É p'ra amanhã
Bem podias fazer hoje
Porque amanhã sei que voltas a adiar
E tu bem sabes como o tempo foge
Mas nada fazes para o agarrar

Foi mais um dia e tu nada fizeste
Um dia a mais tu pensas que não faz mal
Vem outro dia e tudo se repete
E vais deixando ficar tudo igual

É p'ra amanhã
Bem podias viver hoje
Porque amanhã quem sabe se vais cá estar
Ai tu bem sabes como a vida foge
Mesmo que penses que está p'ra durar

Foi mais um dia e tu nada viveste
Deixas passar os dias sempre iguais
Quando pensares no tempo que perdeste
Então tu queres mas é tarde demais

É p'ra amanhã
Deixa lá não faças hoje
Porque amanhã tudo se há-de arranjar
Ai tu bem sabes que o trabalho foge
Mesmo de quem diz que quer trabalhar

Eu sei que tu andas a procurar
Esse lugar que acerte bem contigo
Do que aparece não consegues gostar
E do que gostas já está preenchido

Anexo 4

"Sempre Ausente"

Diz-me que solidão é essa
Que te põe a falar sozinho
Diz-me que conversa
Estás a ter contigo

Diz-me que desprezo é esse
Que não olhas para quem quer que seja
Ou pensas que não existes
Ninguém que te veja

Que viagem é essa
Que te diriges em todos os sentidos
Andas em busca dos sonhos perdidos

Uhhhhh...
Uhhhhh...

Lá vai o maluco
Lá vai o demente
Lá vai ele a passar
Assim te chama toda essa gente

Mas tu estás sempre ausente e não te conseguem alcançar (x3)

Diz-me que loucura é essa
Que te veste de fantasia
Diz-me que te liberta
Que vida fazias

Diz-me que distância é essa
Que levas no teu olhar
Que ânsia e que pressa
Tu queres alcançar

Que viagem é essa
Que te diriges em todos os sentidos
Andas em busca dos sonhos perdidos

Uhhhhh...
Uhhhhh...

Lá vai o maluco
Lá vai o demente
Lá vai ele a passar
Assim te chama toda essa gente

Mas tu estás sempre ausente e não te conseguem alcançar (x2)

Mas eu estou sempre ausente e não conseguem alcançar
Não conseguem alcançar (x3)

Anexo 5

"Toma O Comprimido"

Hey, Cara

Você parece doente
Ou anda com a saúde ausente
Decerto tem a testa quente
O mal será desse dente
Se não passa com aguardente
Vá à caixa e diga que é urgente
Lá há remédio pra toda a gente

Você foi imprevidente
Ou é muito impaciente
Faça cara de contente
Você vai ficar igual
Toma já um melhoral
Porque é bom e não faz mal
Além disso é legal
Toma já um melhoral
É o melhor e é legal

Toma um comprimido
Toma um comprimido
Toma um comprimido que isso passa
Toma um comprimido
Toma um comprimido
Toma um comprimido que isso passa
Eu sei que é nocivo
A isto e àquilo
Esquece isso pelo bem que faça
Eu sei que é nocivo
A isto e àquilo
Esquece isso pelo bem que faça

Você está muito pesada
Não diga que está inchada
Não há roupa que lhe sirva
Não há cinta que lhe valha
Já perdeu de todo a linha
Está a tempo de voltar a fina
É um milagre da medicina
Que é o avanço da aspirina

Tome e fique confiante
Vai ficar muito elegante
Isto é melhor que um purgante
Você vai emagrecer

Cuidado, não abusar
Mas se isso acontecer
Tome outro pra engordar
Cuidado não abusar
Não pare de controlar

Toma um comprimido
Toma um comprimido
Toma um comprimido que isso passa
Toma um comprimido
Toma um comprimido
Toma um comprimido que isso passa
Eu sei que é nocivo
A isto e àquilo
Esquece isso pelo bem que faça
Eu sei que é nocivo
A isto e àquilo
Esquece isso pelo bem que faça

Tu estás tão acorrentado
À sombra que tens ao lado
Não consegues apagar
As marcas desse passado
Que teimas em recusar
Mas a mistura da drogaria
E tens a cura para mais um dia

Descola a raiz do fundo
Ficas acima de tudo
Não sentes nada do mundo
Do mundo que te não quer
Cuidado, não abusar
Mas se isso acontecer
És mais um a flipar
Mas se tu queres acabar
Oh que tu queres é drunfar

Toma um comprimido
Toma um comprimido
Toma um comprimido que isso passa
Toma um comprimido
Toma um comprimido
Toma um comprimido que isso passa
Eu sei que é nocivo
A isto e àquilo
Esquece isso pelo bem que faça
Eu sei que é nocivo
A isto e àquilo
Esquece isso pelo bem que faça

Toma um comprimido
Toma um comprimido
Toma um comprimido que isso passa
Toma um comprimido
Toma um comprimido
Toma um comprimido que isso passa
Eu sei que é nocivo
A isto e àquilo
Esquece isso pelo bem que faça
Eu sei que é nocivo
A isto e àquilo
Esquece isso pelo bem que faça

Insiste

Toma um comprimido
Toma um comprimido
Toma um comprimido que isso passa
Toma um comprimido
Toma um comprimido
Toma um comprimido que isso passa

Anexo 6

"Muda de Vida"

Muda de vida, se tu não vives satisfeito
Muda de vida, estás sempre a tempo de mudar!
Muda de vida, não deves viver contrafeito
Muda de vida, se a vida em ti é de outro jeito

Ver-te sorrir, eu nunca te vi
E a cantar, eu nunca te ouvi
Será de ti ou pensas que tens que ser assim

Ver-te sorrir eu nunca te vi
E a cantar, eu nunca te ouvi
Será de ti ou pensas que tens que ser assim

Olha que a vida não
Não é nem deve ser
Como um castigo que
Tu terás que viver

Muda de vida se tu não vives satisfeito
Muda de vida, estás sempre a tempo de mudar
Muda de vida, não deves viver contrafeito
Muda de vida, se a vida em ti é de outro jeito

Anexo 7

"Erva Daninha a Alastrar"

Só eu sei que sou terra
Terra agreste por lavrar
Silvestre monte maninho
Amora fruto sem tratar

Só eu sei que sou pedra
Sou pedra dura de talhar
Sou joga pedrada em aro
Calhau sem forma de engastar

A interpretação é o que quiserem dar
Não tenho jeito p'ra regatear
Também não sei se eu a quero aumentar
Porque eu não sei

Porque eu não sei se me quero polir
Também não sei se me quero limar
Também não sei se quero fugir
Deste animal, deste animal

Também não sei se me quero polir
Também não sei se me quero limar
Também não sei se quero fugir
Deste animal, que anda a procurar

Só eu sei que sou erva
Erva daninha alastrar
Joio trovisco ameaça
Nas ervas doces de enjoar

Só eu sei que sou barro
Difícil de se moldar
Argila com cimento e saibro
Nem qualquer sabe trabalhar

Em moldes feitos não me sei criar
Em formas feitas podem-se quebrar
Também não sei se me quero formar
Porque eu não sei

Porque eu não sei se me quero polir
Também não sei se me quero limar
Também não sei se quero fugir
Deste animal, deste animal

Também não sei se me quero polir
Também não sei se me quero limar
Também não sei se quero fugir
Deste animal, que anda a procurar

Anexo 7

“A culpa é da vontade”

A culpa não, não é do sol
Se o meu corpo se queimar
A culpa não, não é do sol
Se o meu corpo se queimar
A culpa é da vontade
Que eu tenho de te abraçar

A culpa não, não é da praia
Se o meu corpo se ferir
A culpa não, não é da praia
Se o meu corpo se ferir
A culpa é da vontade
Que eu tenho de te sentir

A culpa é da vontade
Que vive dentro de mim
E só morre com a idade
Com a idade do meu fim
A culpa é da vontade

A culpa não, não é do mar
Se o meu olhar se perder
A culpa não, não é do mar
Se o meu olhar se perder
A culpa é da vontade
Que eu tenho de te ver

A culpa não, não é do vento
Se a minha voz se calar
A culpa não, não é do vento
Se a minha voz se calar
A culpa é do lamento
Que sufoca o meu cantar

A culpa é da vontade
Que vive dentro de mim
E só morre com a idade
Com a idade do meu fim
A culpa é da vontade

Anexo 8

"Deolinda de Jesus"

A minha mãe.
É a mãe mais bonita,
Desculpem, mas é a maior,
Não admira, foi por mim escolhida,
E o meu gosto, é o melhor,
E esta é a canção mais feliz,
Feliz eu que a posso cantar,
É o meu maior grito de vida
Foi o seu grito, o meu despertar,
Canção de mãe é sorrir,
Canção de berço de embalar,
Melodia de dormir,
Mãe ternura a aconchegar,
Canção de mãe é sorrir,
Gosto de ver e ouvir,
Voz imagem de sonhar,
Imagem viva lembrança,
Que faz de mim a criança,
Que gosta de recordar

A minha mãe,
É a mãe mais amiga,
Certeza, com que posso contar,
E nem por isso, sou a imagem que queria,
Mas nem sempre me soube aceitar,
Razão de mãe é dizer,
Mãe cuidado a aconselhar,
Os cuidados que hei-de ter,
As defesas a cuidar,
Saudade mãe é escrever,
Carta que vou receber,
Notícia de me alegrar,
Cartas visitas encontros,
Essa troca que nós somos,
Este prazer de trocar,
Canção de mãe é sorrir,
Gosto de ver e ouvir,
A ternura de cantar.

Anexo 9

"Quero é viver"

Vou viver
até quando eu não sei
que me importa o que serei
quero é viver

Amanhã, espero sempre um amanhã
e acredito que será
mais um prazer

e a vida é sempre uma curiosidade
que me desperta com a idade
interessa-me o que está para vir
a vida em mim é sempre uma certeza
que nasce da minha riqueza
do meu prazer em descobrir

encontrar, renovar, vou fugir ou repetir

vou viver,
até quando, eu não sei
que me importa o que serei

quero é viver
amanhã, espero sempre um amanhã
e acredito que será mais um prazer

a vida é sempre uma curiosidade
que me desperta com a idade
interessa-me o que está para vir
a vida, em mim é sempre uma certeza
que nasce da minha riqueza
do meu prazer em descobrir

encontrar, renovar vou fugir ou repetir

vou viver
até quando eu não sei
que me importa o que serei
quero é viver,
amanhã, espero sempre um amanhã
e acredito que será mais um prazer

Anexo 10

“Já não sou quem eu era”

Já não sou quem era
Meus sonhos não são iguais
Já não sou quem era
A hora é sincera
E eu sinto que me estou a agitar

Já não fico à espera
Já não fico à espera mais
Já não fico à espera
De ver acender
Essa luz que me quer ofuscar

Anexo 11

"Adeus que me vou embora"

Adeus que me vou embora
Adeus que me vou embora

Adeus que me embora vou
Adeus que me embora vou

Vou daqui para a minha terra
Vou daqui para a minha terra

que eu desta terra não sou
que eu desta terra não sou

Tenho minha mãe à espera
Tenho minha mãe à espera

Cansada de me esperar
Cansada de me esperar

Naquela encosta da serra
Naquela encosta da serra

Já vejo com os meus olhos
Já vejo sem me deslumbrar
Já vejo as limitações
Já vejo com os meus olhos
Já vejo sem enganar
Perdi as ilusões
Conheço as limitações

Já não sou quem era
Meus sonhos não são iguais
Já não sou quem era
A hora é sincera
E eu sinto que me estou a agitar

Já não fico à espera
Já não fico à espera mais
Já não fico à espera
De ver acender

Essa luz que me quer ofuscar

Já vejo com os meus olhos
Já vejo sem me deslumbrar
Já vejo as limitações
Já vejo com os meus olhos

Já vejo sem enganar
Perdi as ilusões
Conheço as limitações

Já não sou quem era
Meus sonhos não são iguais
Já não sou quem era
A hora é sincera
E eu sinto que me estou a agitar

Anexo 12

"Voz Amália de Nós"

Fiz dos teus cabelos a minha bandeira
Fiz do teu corpo o meu estandarte
Fiz da tua alma a minha fogueira
E fiz, do teu perfil, as formas de arte

Fiz das tuas lágrimas a despedida
fiz do teu braço a minha anca
dei o teu sentido à minha vida
E o grito deu-o ao nascer de uma criança

Todos nós temos Amália na voz

Dei o teu nome à minha terra
Dei o teu nome à minha arte
A tua vida à primavera
A tua voz à eternidade

Todos nós ...

A tua voz ao meu destino
O teu olhar ao horizonte
dei o teu canto à marcha do meu hino
A tu voz à minha fonte

Todos nos ...

Dei o teu nome à minha terra
Dei o teu nome à minha arte
A tua vida à primavera
A tua voz à eternidade

Anexo 13

"Dar e Receber"

Dar, dar
Dar e receber
Dar, dar
Dar e receber

Dar, dar (dar, dar)
Dar e receber
Dar, dar (dar, dar)
Dar e receber

Devia ser a nossa forma de viver
Dar e receber

Dar, dar (dar, dar)
Dar e receber
Dar, dar (dar, dar)
Dar e receber

Fazer a troca sem ganhar nem, perder
Dar e receber

Dar, dar
Dar, dar
Dar o direito a toda a voz
Esse Respeito que queremos para nós
Dar atenção ao nosso Shamã
Compensação de quem sabe escutar

Dar, dar
Dar, dar

Dar, dar (dar, dar)
Dar e receber
Dar, dar (dar, dar)
Dar e receber

Devia ser a nossa forma de viver
Dar e receber

Dar, dar (dar, dar)
Dar e receber
Dar, dar (dar, dar)
Dar e receber

Fazer a troca sem ganhar nem perder
Dar e receber

Trocar, trocar
Trocar a ideia pra conhecer
Essa candeia que queremos acender

Trocar os paços
Trocar a dança
Trocar os gestos que alargam uma aliança

Trocar o corpo
Trocar a voz
Trocar o canto pra não cantarmos sós

Trocar os paços
Trocar a dança
Trocar os gestos que alargam uma aliança

Trocar a ideia pra conhecer
Essa candeia que queremos acender
Trocar o corpo
Trocar a voz

Trocar o canto pra não cantarmos sós
Trocar o corpo
Trocar a voz

Trocar o canto pra não cantarmos sós
Trocar, trocar

Dar, dar
Dar e receber
Dar, dar
Dar e receber

Anexo 14

"Não me consumas"

Não me consumas
Não me consumas
Não me consumas mais
Não me consumas mais

Pára de me consumir
Que tu abusas
Que tu abusas
Sempre cada vez mais
Não é fácil digerir
Pára de me consumir

Porque já estou farto
De ser o olfacto
Da tua laca e desse spray
Que é de uma marca que eu cá não sei
Ah, esses teus sais
Eu já não aguento mais

Estou enjoado do teu perfume
Esse extraído de um raro estrume
E com esse bac-stick
Não há nariz que não fique
Saturado de cheirar
Pára é de me gastar

Não me consumas
Não me consumas
Não me consumas mais
Não me consumas mais

Pára de me consumir
Que tu abusas
Que tu abusas
Sempre cada vez mais (x2)
Não é fácil digerir
Pára de me consumir

Não sou coisa nova
Para a tua moda
Não sou a trança do teu penteado
Nem o cabide do teu novo fato
Sempre gostaste de ser
A cópia do geral parecer

Não sou o espelho da tua vaidade

Nem a pastilha do teu à vontade
Não, comigo não
Não sou canal de televisão

Creme de noite, creme de dia
Um que endurece, outro que amacia
Tratas muito da fachada
Por dentro não tratas nada

Não me consumas
Não me consumas
Não me consumas

Anexo 15

“Tu aqui”

Estava eu a pensar agora em ti
E tu aqui
Estava eu a pensar agora em ti
E tu aqui
E tu aqui, nem posso crer
Como vieste assim sem me dizer
E eu sem saber que tu ias chegar
Tenho andado tão triste a pensar
A pensar em ti
E tu aqui junto de mim

Estava eu a pensar agora em ti
E tu aqui
Estava eu a pensar agora em ti
E tu aqui
E tu aqui, mas que surpresa
Dá-me um abraço p'ra ter a certeza
Acreditar que tu não estás ausente
Realizar o meu sonho de sempre
De ter-te aqui
E tu estás aqui junto de mim

Estava eu a pensar agora em ti
E tu aqui
Estava eu a pensar agora em ti
E tu aqui
E tu aqui, estou tão contente
Julgar-te longe e ver-te de repente
A emoção que eu não quero ocultar
Esta visão que eu quero prolongar
Deixa-me olhar
Tu estás aqui junto de mim

Estava eu a pensar agora em ti
E tu aqui
Estava eu a pensar agora em ti
E tu aqui

Anexo 16

"Visões-ficções (Nostradamus)"

Já vejo o mar a crescer
Onda gigante a varrer
Só vejo corpos a boiar

Vejo a cidade a ruir
E o chão que se está a abrir
Só oiço gente a gritar

Ai, que eu estou a delirar
O que é que eu estou a inventar?
Não vos quis impressionar
São tudo fantasias que o cinema projectou no meu olhar
São as velhas profecias que o vidente deixou escrito para assustar

Já vejo a vida a fugir
Da força de resistir
Já não consegue respirar

Do céu eu vejo descer
O fim em cargas a arder
Já ouço a terra estoirar

Ai, que eu estou a delirar
O que é que eu estou a inventar?
Não vos quis impressionar
São tudo fantasias que o cinema projectou no meu olhar
São as velhas profecias que o vidente deixou escrito para assustar

Ai, que eu estou a delirar
O que é que eu estou a inventar?
Não vos quis impressionar
São tudo fantasias que o cinema projectou no meu olhar
São as velhas profecias que o vidente deixou escrito para assustar

Não vos quis impressionar
Não vos quis impressionar
Impressionar...
Impressionar...

Anexo 17

"A teia"

Tenho maneira de te convencer
Tenho modo e jeito para te prender
Tenho maneira de te convencer
Tenho modo e jeito para te prender

Vais perder a confiança
Vais perder a segurança
Que tu tens em ti
Olha bem p'ra mim
Não podes fugir
Não podes fugir
Não vais conseguir
Não vais resistir
Começa a sorrir
Tu estás dentro da minha teia
De onde não podes fugir, não
De onde não podes fugir, não

Anexo 18

"Gelado de Verão"

Foste a razão da viagem de umas férias para fugir
Foste a razão da viagem de umas férias para fugir
Encontrei-te na paragem, no descer e no subir

Dei o teu nome a toda a gente e a todos te quis chamar
Dei o teu nome a toda a gente e a todos te quis chamar
Dei a tua voz ao vento e ao movimento do teu andar

Foste a frescura da minha sede
Andei contigo na minha mão
Foste a frescura da minha sede
Andei contigo na minha mão
Pintei a boca de rosa e verde
Foste o gelado do meu verão

Foste a sombra do momento, tentação a experimentar
Foste a sombra do momento, tentação a experimentar
Foste a luz do salvamento do regresso ao meu olhar

Tu foste em todas as formas um país que eu nunca vi
Tu foste em todas as formas um país que eu nunca vi
Velho sonho dos meus olhos e eu só te vi a ti

Foste a frescura da minha sede
Andei contigo na minha mão
Foste a frescura da minha sede
Andei contigo na minha mão
Pintei a boca de rosa e verde
Foste o gelado do meu verão

Teu corpo minha toalha, foste o Sol da minha cor
Teu corpo minha toalha, foste o Sol da minha cor
Foste o mar da minha praia, tu foste o meu bronzeador

Foste a frescura da minha sede
Andei contigo na minha mão
Foste a frescura da minha sede
Andei contigo na minha mão
Pintei a boca de rosa e verde
Foste o gelado do meu verão

Anexo 19

"Na lama"

Na lama
Se me quiseres conhecer
É la contigo
Se me quiseres encontrar
Vou ter prazer em vir tomar chá
Estou no lado
Estou no sítio
Mal afamado
E estou esquisito
Se me quiseres voltar a ver
É la contigo
Se me quiseres voltar a encontrar
Terei prazer em vir tomar chá
Estou no lado
Estou no sítio
Mal afamado
E estou esquisito
E é lá que eu vou estar
Até te escutar
E é lá que eu vou estar
Até te escutar
Se me quiseres recordar
É lá contigo
Se me quiseres repetir
a fazer par ou mesmo a dividir
Estou no poço
não reprimido
é bem perigoso
estou comigo
E é lá que eu vou estar
Até te escutar
E é lá que eu vou estar
Até te escutar

Anexo 20

"Não me consumas"

Não me consumas
Não me consumas
Não me consumas mais
Não me consumas mais

Pára de me consumir
Que tu abusas
Que tu abusas
Sempre cada vez mais
Não é fácil digerir
Pára de me consumir

Porque já estou farto
De ser o olfacto
Da tua laca e desse spray
Que é de uma marca que eu cá não sei
Ah, esses teus sais
Eu já não aguento mais

Estou enjoado do teu perfume
Esse extraído de um raro estrume
E com esse bac-stick
Não há nariz que não fique
Saturado de cheirar
Pára é de me gastar

Não me consumas
Não me consumas
Não me consumas mais
Não me consumas mais

Pára de me consumir
Que tu abusas
Que tu abusas
Sempre cada vez mais (x2)
Não é fácil digerir
Pára de me consumir

Não sou coisa nova
Para a tua moda
Não sou a trança do teu penteado
Nem o cabide do teu novo fato
Sempre gostaste de ser
A cópia do geral parecer

Não sou o espelho da tua vaidade

Nem a pastilha do teu à vontade
Não, comigo não
Não sou canal de televisão

Creme de noite, creme de dia
Um que endurece, outro que amacia
Tratas muito da fachada
Por dentro não tratas nada

Não me consumas
Não me consumas
Não me consumas

Anexo 21

"Onda-morna"

Mergulha na minha onda
Vais ver que te sentes bem
Não é quente nem é fria
É o morno que te convém

Mergulha na minha onda
Onda de toda a maré
Não é cheia nem vazia
Onda feita para o teu pé

Mergulha
Atira-te
De cabeça

Mergulha na minha onda
Mergulha sem recear
Vais abaixo e vens acima
A tempo de respirar

Anexo 22

"Que pena seres vigarista"

Tens um globo nos pés
Que te põe a circular
Rodas-te de lés a lés
Na roleta de tentar
Rodas-te de lés a lés
Que há sempre alguém pra enganar.

Nos teus dedos a mexer
Pões o preço da beleza
Que é um favor da natureza
E tu andas-te a vender
Graça da mãe natureza
...Devias agradecer.

Ai minha pena
Que não te posso tocar
ai que dilema seres só regalo prà vista
ai minha pena
que não te posso alcançar

que pena não saberes dar
ai que pena seres vigarista.

Pões convites no olhar
e certezas no sorrir
teu corpo é uma ilha
pra onde eu queria fugir
cerco, prisão, armadilha
aonde eu queria cair.

Tens um globo nos pés
fria cabeça a girar...
que pena seres como és
perigosa forma de ser
que pena eu saber quem és
gostava de me perder.

Anexo 23

"Olhei para trás"

Já fiz exame da 4ª classe,
já fiz a comunhão solene
pra pensar na vida já tenho idade
mãe quero ir ganhar dinheiro
pai quero ir para a cidade.

Mala nova na mão
feita de madeira e papelão
dentro um fato de cotim
que era do meu irmão Delfim
uns sapatos de lona
e o diploma
das minhas habilitações.
um terço e um santinho
e o meu livrinho
de todas as orações.

E assim saí daí
de olhar para trás
pensamento em frente
em frente não havia mais nada não
Em frente não havia mais nada não,
do que um comboio a cidade
um navio e um avião.

camurcina de riscado
um guarda-pó a cédula
e uma certidão
e prò Sr. Coelho
que é merceeiro
vai uma carta
de recomendação

umas ceroulas de flanela
para no frio me aquecer
e uma venerinha
de Santa Teresinha
que está benzidinha
para dos males
me defender.

Anexo 23

Eu tenho um anjo, anjo da guarda
Que me protege de noite e de dia
Eu tenho um anjo, anjo da guarda
Que me protege de noite e de dia
Eu não o vejo, eu não o oiço
Mas sinto sempre a sua companhia

Eu tenho um guarda que é um anjo
Que me protege de noite e de dia
A toda a hora e em todo lado
Posso contar com a sua vigia
Não usa arma, não usa a força
Usa uma luz com que ilumina a minha vida

Ele não, não usa arma
Ele não, não usa a força
Usa uma luz com que ilumina
A minha vida

Ele não, não usa arma
Ele não, não usa a força
Usa uma luz com que ilumina
A minha vida

Eu tenho um anjo, anjo da guarda
Que me protege de noite e de dia
Eu tenho um anjo, anjo da guarda
Que me protege de noite e de dia
Eu não o vejo, eu não o oiço
Mas sinto sempre a sua companhia
Eu tenho um guarda que é um anjo
Que me protege de noite e de dia
A toda a hora e em todo lado
Posso contar com a sua vigia
Não usa arma, não usa a força
Usa uma luz com que ilumina a minha vida

Ele não, não usa arma
Ele não, não usa a força
Usa uma luz com que ilumina
A minha vida
Ele não, não usa arma
Ele não, não usa a força
Usa uma luz com que ilumina
A minha vida

Ele não, não usa arma

Ele não, não usa a força
Usa uma luz com que ilumina
A minha vida

Ele não, não usa arma
Ele não, não usa a força
Usa uma luz com que ilumina
A minha vida

Anexo 24

"Canção de Engate"

Tu estás livre e eu estou livre
E há uma noite para passar
Porque não vamos unidos
Porque não vamos ficar
Na aventura dos sentidos

Tu estás só e eu mais só estou
Tu que tens o meu olhar
Tens a minha mão aberta
À espera de se fechar
Nessa tua mão deserta

Vem que amor
Não é o tempo
Nem é o tempo
Que o faz
Vem que amor
É o momento
Em que eu me dou
Em que te dás

Tu que buscas companhia
E eu que busco quem quiser
Ser o fim desta energia
Ser um corpo de prazer
Ser o fim de mais um dia

Tu continuas à espera
Do melhor que já não vem
E a esperança foi encontrada
Antes de ti por alguém
E eu sou melhor que nada
Refrão (3x)