



**POR OTRAS E
OUTROS OCAÑAS
QUE MERECEMOS**

LEANDRO COLLING E ASSUMPTA SABUCO CANTÓ

**FOR OTHERS OCAÑAS
THAT WE DESERVE**

**POR OTRAS Y OTROS
OCAÑAS QUE NOS
MERECEMOS**

RESUMO

O texto privilegia uma leitura pouco explorada da obra do artista espanhol José Pérez Ocaña. Ao invés de destacar o artista como um precursor do *queer* na Espanha, o artigo enfatiza a importância da cultura e da religiosidade da Andaluzia na obra de Ocaña, em especial os seus elementos ritualísticos, por meio dos quais ele questiona as normas de gênero e sexualidade e os próprios ritos religiosos.

PALAVRAS-CHAVE Ocaña; Rituais; Religiosidade; Gênero; Sexualidade

ABSTRACT

This text values a rarely explored reading about the work of the Spanish artist José Pérez Ocaña. Instead of emphasizing the artist as a precursor of queer in Spain, this article focuses on the importance of Andalusia's culture and religiosity in Ocaña's work, especially its ritualistic elements, through which he questions gender and sexuality norms and religious rites.

KEYWORDS Ocaña; Rituals; Religiosity; Gender; Sexuality

RESUMEN

El texto valora la lectura poco explorada sobre la obra del artista español José Pérez Ocaña. En lugar de destacarlo como el precursor *queer* en España, el artículo enfatiza la importancia de la cultura y religiosidad andaluza en la obra de Ocaña, especialmente en sus elementos ritualistas a través de los cuales se cuestiona las normas de género y sexualidad y los propios ritos religiosos.

PALABRAS CLAVE Ocaña; Rituales; Religiosidad; Género; Sexualidad

Artigo inédito
Leandro Colling*
Assumpta Sabuco
Cantó**

① <https://orcid.org/0000-0002-0519-2991>

① <https://orcid.org/0000-0002-7588-4408>

* Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil

** Universidade de Sevilha, Espanha

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.168934

Este texto tem o objetivo de privilegiar uma leitura pouco explorada da obra do artista José Pérez Ocaña. Para isso, iremos dialogar criticamente com outros trabalhos similares e destacaremos alguns aspectos pouco desenvolvidos e/ou que parecerem ter passado despercebidos por alguns/mas pesquisadores/as que já escreveram sobre esse pintor, que nasceu em 1947 no pequeno povoado de Cantillana, próximo a Sevilha, na Espanha. Na nossa leitura, o aspecto ritualístico que Ocaña retira da cultura andaluza, por exemplo, parece muito potente¹ para analisar as suas produções; é por meio dele que o artista questiona as normas de gênero e sexualidade e a própria religiosidade da cultura na qual esteve inserido.

Ao invés de analisar sua obra como precursora de uma arte *queer*, *camp* ou performática, como fizeram outras pessoas, propomos observar o que as suas exposições nos revelam e ouvir mais atentamente o que o próprio artista dizia sobre si e sobre sua obra. Ocaña passou boa parte de sua vida rejeitando rótulos nos quais não se encaixava: a imprensa ora o chamava de homossexual, ora de travesti. Enquanto isso, ele explicava, às vezes sem paciência, que só quando chegou em Barcelona é que descobriu a palavra homossexual e sempre insistia: “eu não gosto de etiquetas”.

Na realidade eu não sou nenhum travesti; o que acontece é que isso de travestir-me de tia é igual um tio que não gosta de tios e

se traveste de tia porque sente prazer com as roupas da mulher. (...) Então, a parte que eu que sinto prazer com as roupas da mulher e, como todo homem é um pouco homem e um pouco mulher, não tem que ver nada com minha homossexualidade. Faço-o como teatro. Responde muito mais a uma profissão que a uma atitude vital, como pode ser a do travesti. (OCAÑA, [s. d.])²

Ocaña estudou na escola local de Cantillana até os 12 anos e depois começou a trabalhar como pintor de paredes, logo após a morte do seu pai. Em 1968, prestou serviço militar em Madri. Ele chegou a preparar os documentos para ingressar na Academia de Belas Artes de Sevilha, mas nunca cursou universidade alguma. Em 1969, realizou sua primeira exposição em Sevilha. Sem se adaptar a Sevilha e Madri, entre 1970 e 1971, mudou-se para Barcelona. Para sobreviver, continuou a pintar paredes. Em 1973, expôs pela primeira vez em Barcelona, no London Bar, na rua Nou de la Rambla.

Em 1975, Ocaña expôs em Tarragona e, um ano depois, em Cantillana, mas sem sucesso. Em maio de 1977, apresentou a sua grande exposição na galeria Mec-Mec, em Barcelona, chamada “Um pouco da Andaluzia”, o que lhe deu grande visibilidade, ao mesmo tempo que o converteu em uma pessoa conhecida por “passear travestido” pelas famosas Ramblas. Em 1978, o cineasta Ventura Pons estreou

o filme *Ocaña, retrato intermitente*, que logo se transformou em um sucesso e chegou a representar a Espanha no festival de Cannes.

Em dezembro de 1978, Ocaña realizou uma grande exposição na galeria Quatre gats, de Palma de Mallorca. Em maio de 1979, expôs na galeria ARTE-MIS, de Besançon, na França, com o tema “Cores e festa popular”. No verão desse mesmo ano, expôs em Bagur, Gerona e, em outubro, na galeria Pata-Gallo, de Zaragoza, com o tema “Incenso e romeiro”. Logo depois, protagonizou, na Alemanha, um curta-metragem intitulado *Manderley*, do diretor Jesús Garay. Em maio de 1980, expôs no Museu de Arte Moderna de Ibiza. Confeccionou um grande mural na sua escola de Cantillana, que conta com a seguinte frase: “*Permaneced siempre niños, ya que el día que dejéis de serlo, habréis dejado de vivir*” (Permaneçam sempre crianças, já que o dia em que deixarem de sê-lo haverão deixado de viver).

Em 1982, expôs em Barcelona, com patrocínio da prefeitura, na Capela do Hospital da Santa Cruz, a sua grande exposição “A primavera”, vista por mais de 60 mil pessoas – sobre a qual trataremos com mais detalhes na parte final deste texto. No mesmo ano, colaborou com o curta-metragem *Silencis*, de Xavier-Daniel. Em fevereiro de 1983, expôs em Palma de Mallorca, na Capela da Misericórdia. Em maio do mesmo ano, em São Sebastião, norte da Espanha, na galeria Altxerri. Depois disso, Ocaña resolveu passar o verão em Cantillana

para pintar para uma nova exposição. Foi quando ocorreu o trágico acidente, nas chamadas festas da juventude, que acabou por provocar sua precoce morte. Durante as festividades, no dia 23 de agosto de 1983, o artista vestia uma fantasia de sol, em papel, que pegou fogo. Ele não resistiu aos ferimentos e morreu em 18 de setembro de 1983, em Sevilha. Tinha apenas 36 anos³.

Somente depois de sua morte, a prefeitura de Córdoba organizou uma exposição com o título “Ocaña em Andaluzia”. Ignacio Zabala, responsável por escrever um texto de reconhecimento póstumo à sua obra, criou uma frase inspirada em declarações de Ocaña. “Que pesado! Ter que morrer para chegar ao Museu de Arte Contemporânea! Que putada! Preferiria seguir sendo um vivo desconhecido!” (WYNN, 1985, p. 38)⁴.

A obra de Ocaña não se encaixava nos parâmetros vigentes nas galerias ou instituições porque transbordava limites: entre o popular e o culto; entre as lutas vividas e uma liberdade mais além dos objetivos reivindicativos da época. “O sonho de minha vida era realizar em papel as festas do meu povoado, e eu o fiz”, disse Ocaña⁵. Ainda não é fácil analisar suas contribuições a partir de conceitos teóricos de nossos dias ou obter uma aproximação total de sua obra devido à dispersão de suas pinturas, às próprias características da obra do artista, que incluía representações dramatizadas sobre os rituais de sua infância

e juventude, e também em função do valor da sua experiência como vivência dramatizada. No entanto, daremos a nossa colaboração, não sem antes reler outros trabalhos que tiveram como objetivo analisar o legado desse artista.

OUTROS TRABALHOS SOBRE OCAÑA

Pelo menos dois livros reúnem textos que analisam exclusivamente a vida e a obra de Ocaña. Como veremos, eles tratam muito mais da vida e dos filmes protagonizados por Ocaña do que de suas pinturas e exposições. Um dos textos mais conhecidos foi escrito por Paul Preciado (2011). Ainda que às vezes diga que não, Preciado acaba por analisar Ocaña pelos estudos *queer* e seus conceitos. Basta observar, por exemplo, o título de seu artigo: “La Ocaña que merecemos: campceptualismo⁶, subalternidade y políticas performativas”. Em nossa leitura, Ocaña que merecemos é um pouco distinto do defendido por Preciado e, para encontrá-lo, é necessário ouvi-lo e entendê-lo na cultura em que ele esteve inserido. Dito de outra maneira: é preciso aprender com Ocaña. Para isso, é fundamental também se aproximar das categorias, conceitos e perspectivas do próprio artista, e não apenas das que o/a analista já dispõe antes de se encontrar com a obra sobre a qual irá escrever.

Georges Didi-Huberman diz que o analista de uma obra de arte não deve apenas descrever *o que vê*, mas também se deixar levar, aprender, analisar e pensar sobre *o que nos olha*. O autor critica as leituras de imagens artísticas produzidas por um exercício de tautologia, que produzem uma verdade rasa, um tanto descritiva. Seria aquilo que vemos no seu sentido mais estrito. O historiador da arte contrapõe-se a esse tipo de leitura ao chamar atenção sobre *o que nos olha no que vemos* nas imagens. A pessoa que produz via tautologia, diz ele, quer “permanecer no tempo presente de sua experiência do visível. Pretenderá eliminar toda imagem, mesmo ‘pura’, que permanecerá no que vê, absolutamente, especificamente” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 49).

A vitória da tautologia seria, tanto do ponto de vista do analista quanto do artista, não falar senão o óbvio. Nesse tipo de leitura, não teríamos nenhuma interioridade, latência, aura, nenhum mistério. Didi-Huberman, a partir disso, consegue evidenciar que até a arte minimalista, com seus objetos, a exemplo de caixas e paralelepípedos, foi pensada em termos altamente subjetivos que ele analisa com excelência. Para Didi-Huberman, o trabalho do crítico de arte precisa se afastar das leituras da tautologia:

Assinalar o trabalho das disjunções é com frequência revelar o próprio trabalho – e a beleza – das obras. Isto faz parte, em

todo o caso, das belezas próprias ao trabalho crítico. Ora, muitas vezes o crítico de arte não quer ver isto: isto que definiria o lugar de uma abertura, de uma brecha que se abre em seus passos; isto que o obrigaria a sempre dialetizar – portanto, cindir, portanto, inquietar – seu próprio discurso. Ao se dar a obrigação, ou o turvo prazer, de rapidamente julgar, o crítico de arte prefere assim cortar em vez de abismar seu olhar na espessura do corte. Prefere o dilema à dialética: expõe uma contrariedade de evidências (visíveis ou teóricas), mas se afasta do jogo do contraditório (o fato de jogar com as contradições) acionado por parâmetros mais transversais, mais latentes – menos manifestos – do trabalho artístico. (Ibidem, p. 69-70)

Didi-Huberman alerta que não se trata de escolher entre o que vemos (a tautologia) e o que nos olha. O que deve nos inquietar é o *entre* essas duas posições, pois aí chegaremos no momento no qual o que vemos começa a ser atingido pelo que nos olha.

É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em

que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos.
(Ibidem, p. 77)

Voltando ao texto de Preciado, neste caso em particular, também corremos o risco de recair no anacronismo ao usar categorias *queer* para analisar um artista que produziu entre o final da década de 1970 e início dos 80 na Espanha, pois os estudos e ativismos *queer* começaram a se constituir no país apenas em meados da década de 1990 (Cf. COLLING, 2015). Preciado parece ciente desse problema, mas ainda assim não se livra completamente dele. Depois de citar Judith Butler, em *Bodies that matter*, em suas reflexões sobre como somos constituídos pela lei de gênero, Preciado diz:

As ações ocañeras constituem um inventário de práticas de desobediência performativa à interpelação do sujeito sexual no contexto do tardofranquismo e da transição espanhola. Ainda que fosse apressado e anacrônico considerar *queer* a obra de Ocaña, é, porém, possível afirmar que as ações ocañeras, contemporâneas do punk e das primeiras reações críticas frente às políticas das identidade gays e lésbicas, são um antecedente das práticas de desobediência performativa de gênero e sexual que, a partir dos anos 1980, virão a se denominar “ativismo

queer”: a teatralização da exclusão e a reivindicação do espaço público a partir do popular antecipam as estratégias que logo surgirão nos *die-ins* do ACT UP pelos quais se denunciará e se farão visíveis os mortos de Aids, os *kiss-ins* que criticam o caráter heteronormativo tanto do espaço público como de seus enclaves comerciais (...). (PRECIADO, 2011, p. 90)

Preciado diz que poderíamos chamar “o resultado dessa multiplicação performativa *campceptualismo* ou modernidade *queer*” (Ibidem, p. 90), mas, em seguida, diz que não tomará a figura de Ocaña como exemplo paradigmático do *cursi*, do *kitsch*, do *camp* ou do *queer*. Sua proposta seria, por outro lado, entender como se constrói esse ícone e que lugar ele ocupa nos discursos e nas práticas contraculturais e governamentais da transição na Espanha. No entanto, seis páginas adiante, continua: “Paródia de gênero, glamourização do lixo, exaltação do mal gosto, sacralização da cópia não sem operações de resignificação através dos quais os subalternos intervêm nos códigos dominantes” (Ibidem, p. 96). Ora, sabemos que esses termos, vocabulários e formas de pensar são oriundos dos e/ou ligados aos estudos *queer*.

Preciado destaca que, mediante as políticas franquistas de criar uma identidade homogênea para a Espanha, por meio da exclusão de

mouros, judeus, protestantes, esquerdistas, homossexuais, bascos, catalães, galegos e maçons, Ocaña trabalhou para “traficar com o *cursi*, o religioso, o folclórico, o andaluz e o ultra marica para dotar de novo significado a cultura popular que havia sido cativada pela ideologia franquista” (Ibidem, p. 96). Em nossa leitura, como será possível verificar a seguir, esse aspecto andaluz e da cultura popular merece ser mais destacado para compreender Ocaña. Defendemos que, assim, nossa análise possa se aproximar mais do contexto e das influências que incidiram sobre a obra de Ocaña.

Para Preciado, Ocaña não rechaça totalmente as normas performativas de gênero, classe ou sexualidade, mas faz o que Judith Butler precisamente chamou de “acatamento paródico”:

As práticas de Ocaña são ao mesmo tempo uma citação utópica e hiperbólica da ordem heterossexual imperante e uma subversão (inversão e divergência) das hierarquias sociais de gênero. Pensadas isoladamente, sem contexto, as práticas de Ocaña poderiam chegar a se entender como modos de consolidar as normas hegemônicas de classe, gênero ou sexualidade. Poderia se argumentar contra o “Ocaña misógino” e que sua performance da feminilidade ridiculariza a imagem da mulher andaluz ou estigmatiza as travestis que “vivem de

teatro” ou que suas exposições ‘A primavera’ ou ‘Um pouco de Andaluzia’ renaturalizam a cultura andaluza reduzindo-a a um gesso de virgens, anjos e coplas⁷. Não há, nem pode haver, uma relação casual necessária entre citação performativa e subversão. Esta *indecidibilidade* é a condição de possibilidade da força performativa: não é possível afirmar se uma ação performativa é inerentemente subversiva ou mera repetição da ordem estabelecida, posto que sua capacidade de subversão depende estritamente do contexto da citação. (Ibidem, p. 98)

O artista andaluz, sob as lentes de Preciado, também seria uma espécie de *dândi* pobre e rural. O pesquisador também analisa a famosa cena do artista nas Ramblas, eternizada pelo filme de Ventura Pons. Ocaña, com um vestido branco, caminha de braços dados com o amigo Camilo pela famosa avenida de Barcelona e pega um carrinho de bebê de um transeunte. Para Preciado, isso permitiria a eles performar um momento da família heterossexual, mas Ocaña se apressa a subir o vestido e mostrar que está nu, exhibe o pênis e a bunda para a plateia que assiste incrédula.

A heterossexualidade fica, deste modo, ao mesmo tempo exibida como teatro político, desnaturalizada e, por último,

burlada com a introdução de uma sutil, mas radical, variação performativa: um glúteo, um pênis, citados no corpo que deve encarnar a feminilidade heterossexual e a maternidade, introduzem uma deriva imparável na cadeia de significação da norma. (Ibidem, p. 108)

Preciado também destaca que na primeira marcha pela liberação sexual em Barcelona, organizada pela FACG (*Frente de Libertação Gay da Catalunha*), os ativistas perceberam a visibilidade das travestis e prostitutas e as entenderam como uma ameaça aos objetivos de integração no espaço público e normalização legal dos homossexuais. “Abre-se aí uma brecha que durante os anos 1990 se expressaria na oposição entre as políticas *queer* e as políticas de identidade homossexual” (Ibidem, p. 114). Uma das primeiras reivindicações da FACG era acabar com a Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, promulgada em junho de 1970, que expressamente citava o desvio sexual e transformava o dissidente sexual e de gênero em classe perigosa para o corpo social, passível de ser preso em penitenciárias ou clínicas psiquiátricas. O próprio Ocaña chegou a passar alguns dias na prisão em função de ter sido enquadrado nessa Lei.

Na parte final do seu texto, Preciado desenvolve seus argumentos para considerar Ocaña como “postravesti *queer-punk*” e/ou uma pessoa que

(...) inventa uma gramática católico-travesti e bicha-catalã que teatraliza, intensifica e desloca, até desnaturalizá-los, tanto os rituais católicos como o folclore andaluz, o espanholismo, a masculinidade e a feminilidade, revelando ao mesmo tempo as cumplicidades que sustentam as ficções somatopolíticas (aquelas que estabelecem relações entre corpo e poder) da religião, a identidade nacional, de gênero ou sexual. (Ibidem, p. 156)

Em outro texto, encontrado na mesma coletânea em que foi publicado o ensaio de Preciado, Pedro Romero faz, em determinado momento, uma boa contextualização da cultura em que Ocaña foi criado, um povoado dividido por duas virgens, uma certa cultura matrilinear e o flamenco. E destaca que a exposição “A primavera” transpõe “fielmente” o ritual com que, em Cantillana, se celebra a Virgem da Assunção. Romero destaca a importância do intelectual Alberto Cardín para Ocaña (que o chamava de *la intelectualala*) e lembra que, naquele período, outros artistas estavam trabalhando com o chamado ritualismo.

Desde meados dos anos 1960 em Paris vem atuando o artista Antoni Miralda em chaves de ritualismo, cultura popular,

mercadoria *kitsch*, celebração e festa, ao que pouco a pouco vão se incorporando Jaume Xifra, Joan Rabascal e Dorotheé Selz, esta última ligada depois com o Grup de Treball. Em 1975, se oficializa a gente do Rrollo – os *comics* de Nazario, Mariscal etc. – e os concertos de Canet Rock, onde as intervenções de Ocaña vão tomando outras dimensões. A prática artística do núcleo duro dos conceituais a partir de 1975 se reconduz em grande medida a esses ritualismos populares, à reivindicação do mundo *folk* frente à mercantilização do *pop* e a um retorno a formas simbólicas e fetichistas: e estou me referindo à reivindicação *costumari catalã* por Fina Millares e Jordi Pablo, ao Grupo da Galeria G, especialmente com a aparição de Carles Pazos etc. (ROMERO, 2011, p. 38, grifos do original)

Adiante, Romero concorda com a análise de Preciado e começa a falar da histeria em Sigmund Freud. Ele afirma: “As ações de Ocaña são históricas. O baile desarticulado que filma Ventura Pons na tenda da Praça do Sol são históricas. As interpretações no velório de *Retrat intermitent* ou no *Video-Nou* da Casa del Pinto são históricas” (Ibidem. p. 62). Até os anjos das obras de Ocaña são históricos. Não poderia terminar um texto tão potente de pior maneira, recorrendo a uma patologia que muito contribuiu para a subalternização das mulheres⁸.

O terceiro ensaio da coletânea, assinado por Fernando Hernández, na verdade reúne uma compilação de textos de Alberto Cardín sobre Ocaña. São contos, cartas e escritos. Em um deles, chamado “Tesis (gratuítas) sobre arte Ocañi”, ele apresenta nove possibilidades de ler o artista. Uma delas diz que a arte de Ocaña é psicanalítica, ainda que o artista nunca tenha lido Freud. A nona possibilidade é descrita conforme o seguinte:

Ocaña é, ao fim, a alma da Espanha – mais do que podem o ser Lorca, Gala ou Cernuda –, não somente é homossexual, andaluz, flamenco, intuitivo, plástico e pouco reflexivo. É senhora de sua casa, sem ter que passar pela casa do vigário; é, pois, a plasmação da Imaculada Conceição, tal como Ganivet a imaginava. (HERNANDEZ, 2011, p. 193)

O último texto da coletânea⁹ é uma entrevista com Nazario, que foi amigo de Ocaña. Ao falar sobre como conheceu o artista, destaca que ocorreu uma química entre ambos muito mais ocasionada pela identidade andaluz e suas virgens do que pela homossexualidade (*mariquita*):

Ao ser de um povoado como Cantillana, em que há duas virgens e há muitas brigas com as duas virgens; e minha mãe,

ao ser de Carrión de los Céspedes, onde também há a mesma história, pois, claro, houve imediatamente uma química em termos de povoado, de nostalgia... Nostalgia daquela forma. Porque ninguém queria voltar a estar no povoado ainda que gostássemos muito de todos aqueles costumes e todas aquelas comidas. E procurávamos aqui, um pouco, reviver ou recriar essa coisa para não chegar a sentir nostalgia. (EXTRANÃ..., 2011, p. 198)

Para Nazario, a vida de Ocaña na Andaluzia constituiu o eixo central da obra do artista. Eis um ponto que os analistas do artista parecem valorizar pouco e que iremos desenvolver a seguir neste texto. Destaca Nazario:

E, claro, Cantillana, não podes entender nada sem conhecer Cantillana. Isso é como uma visão que parte pela metade toda a gente que vê as exposições de Ocaña, suas atuações etc. Porque se conheces Cantillana, ou o mundo das virgens e as festividades populares andaluzas, identificas todos esses elementos, porém, quem está mais distante de todo esse mundo de Ocaña se pergunta: mas isso acontece? Ou, inclusive, o vinculam ao fato de ser *mariquita* e ter um “universo” criado por ele, como

se essa realidade não existisse ou como se fora um mundo particular ou um mundo aparte ou um mundo onírico... Tu não te podes colocar, sequer, na mentalidade de uma pessoa que leva, desde pequeno, vendo uma briga entre duas virgens, porque a ti com certeza parece inconcebível. Primero, porque não tens nem puta ideia do que é uma virgem ou do que isso possa significar na Andaluzia, e, muitíssimo menos, de que existam duas que brigam porque uma é a titular e outra não é a titular. Isso é demencial para alguém que não saiba nada. (...) Mas sim penso que é importante assinalar que isso faz Ocaña conceber o mundo de uma forma determinada, que isso influi em sua maneira de representá-lo nas pinturas e em suas montagens. É que, para ele, isso era muito importante. Ele cria um mundo ao redor dos cemitérios, ao redor da história dos ciprestes, dos anjos e ao redor das virgens. (EXTRANÃ..., 2011, p. 201)

O outro livro com textos sobre Ocaña foi organizado pelo pesquisador Rafael Mérida Jiménez (2018) e conta com dez textos. Juan Vicente Aliaga é um dos autores e explica a posição singular de Ocaña no contexto artístico espanhol e, em determinado momento, dialoga muito com Nazario e com a proposta deste texto ao destacar a

importância da religiosidade popular na obra do andaluz. É por meio da religiosidade, de fato o tema mais recorrente na obra de Ocaña, que em muitos momentos ele também questiona as normas de gênero e sexualidade. Aliaga destaca que Ocaña não produzia uma representação religiosa que estivesse conforme as normas da Igreja Católica.

(...) um conjunto de virgens de procedência andaluza (a Virgem da Anunciação e a Divina Pastora, ambas de Cantillana, também a Macarena), um séquito de anjos (não todos eram brancos, loiros ou de cabelo encaracolado como o legado da pintura do Renascimento) ou mesmo Jesus Cristo. (...) O artista não se limitava a reproduzir as imagens ao uso da Semana Santa ou de qualquer paróquia, mas introduzia elementos discordantes que sexualizavam e contaminavam suas criações. (ALIAGA, 2018, p. 24-25)

Aliaga diz que isso afastava Ocaña tanto das elites artísticas da época, de perspectiva mais atea, quanto dos próprios católicos e franquistas e da intelectualidade de esquerda, que viam as obras do artista com desdém e a qualificavam como inculta, atrasada, ignorante.

Já Víctor Mora Gaspar analisa muito mais a construção da identidade de Ocaña ao longo de sua vida. O autor destaca vários

aspectos, a exemplo da passagem do rural para o urbano, e defende que Ocaña pode ser pensado como um “contracorpo”, em diálogo com a ideia de “contrassexual”, conceito desenvolvido por Preciado (2014). “Um contracorpo seria aquele corpo que não se comporta como se espera, segundo a norma de leitura hegemônica do sistema em que ele se desenvolve” (GASPAR, 2018, p. 37).

Fernando López Rodríguez faz uma distinção entre tradição e tradicionalismo para analisar as obras de Ocaña. A tradição seria um conjunto de práticas arquivadas na memória coletiva, e o tradicionalismo seria o olhar que se exerce sobre esses corpos de saberes, práticas e objetos. Para o autor, Ocaña “recolheu alguns elementos da tradição e os redistribuiu de maneiras que não só geravam novas leituras dos mesmos, mas que os transformavam: uma *peineta*¹⁰ não é o mesmo na cabeça de uma devota que na cabeça de uma travesti” (RODRÍGUEZ, 2018, p. 53-54). Nas suas reflexões, o autor também contempla o aspecto ritual da arte, na medida em que permite que o artista não apenas reproduza antigos ritos, mas os transforme e/ou invente novos. Ao analisar uma cena do filme de Pons de uma procissão, Rodríguez conclui que dita manifestação acaba por estar “dentro e fora do marco religioso”, assim como “dentro e fora da representação puramente artística” (Ibidem, p. 59).

No texto seguinte, Alberto Mira analisa o Ocaña visto pelo cineasta Ventura Pons e situa o filme sobre o artista dentro da *movida*¹¹

catalã. O autor também localiza o filme dentro da obra de Pons, conta como ambos se conheceram e depois se concentra em analisar os estranhamentos gerados pela sexualidade de Ocaña. E diz: “Pons também propõe uma mirada *queer* que já estava em conflito com as identidades gays mais estáveis que eram propostas naqueles anos” (MIRA, 2018, p. 81). Mira conclui:

O Ocaña de Pons conserva não só a imagem daqueles anos, mas se amplia em suas contradições: generoso e mesquinho, gay e *queer*, fluído e estereotípico, vítima e azote, transgressor e conservador, libertário e falocêntrico, *naïf* e sofisticado, quem sabe o grande retrato cinematográfico da cidade de Barcelona antes da disciplinada estandartização dos anos 1980. (Ibidem, p. 83)

Na parte final do livro, um texto analisa duas peças de teatro inspiradas em Ocaña e outros três tratam de filmes protagonizados pelo artista. A dramaturgia inspirada no artista foi estudada por José Antonio Ramos Arteaga (2018), em referência a peças escritas por Andrés Ruiz López e Marc Rosich. Dieter Ingenschay (2018) faz uma rápida comparação entre o filme de Ventura Pons e *Ocaña: der Engel der in Qual singt* (Ocaña: o anjo que canta em suplício), do

diretor francês Gérard Courant, um curta metragem de 10 minutos gravado em Berlim. Já Alfredo Martínez Expósito (2018) analisa a participação de Ocaña no filme de ficção *Manderley*, de 1980, do diretor Jesús Garay, e Jorge Luís Peralta (2018) critica o documentário póstumo *Ocaña, la memoria del sol* (Ocaña, a memória do sol), em especial por produzir uma imagem de “santa” para Ocaña, com poucas referências à sua vida sexual ativa e uma romantização do seu retorno à Cantillana, algo que seria incompatível com a “vida *queer*” do artista, diz Peralta.

E o que depreendemos dessa rápida revisão de estudos sobre Ocaña? (1) A vida do artista, as suas intervenções nas Ramblas e a sua liberdade de falar sobre sua sexualidade chamam mais atenção dos autores do que suas pinturas e exposições (isso acontece também nos filmes sobre Ocaña). Várias dessas análises são, de um ou outro modo, realizadas a partir de reflexões dos estudos *queer*. (2) Provavelmente pelo fato das análises terem sido realizadas por pessoas que estudam gênero e sexualidade, quando tratam, panoramicamente, das obras, elas destacam os âmbitos sexuais das pinturas. Isso deixa descoberto ou pouco explorado um aspecto central nas pinturas de Ocaña: a religiosidade e os rituais da Andaluzia, que são citados, mas não explorados e aprofundados como chave fundamental de leitura das exposições do artista. É sobre essa lacuna que trataremos a seguir.

RITUAIS RELIGIOSOS E OCAÑA

A influência das tradições populares, os recursos à *copla*, ao humor e às referências locais compõem uma estrutura essencial na obra de Ocaña, que reivindicava, assim, uma posição étnica, como a andaluza, e uma classe, contra o provincialismo burguês da *cultureta catalana* (LABRADOR, 2017, p. 303). Durante os anos 1970, esse entrelaçamento entre capital cultural e capital social obscureceu as fronteiras presentes na década anterior, o que potencializou o surgimento de um novo tipo de artista: popular e libertário. Ocaña usou sentimentos coletivos com apelos católicos formais contra a moralidade franquista e seu senso de alegria contra a “seriedade” de uma transição espanhola que ele pretendia que fosse mais “louca”.

O jornal *Diário de Mallorca*, no dia 9 de dezembro de 1978, publicou entrevista com Ocaña. Transcrevemos um pequeno trecho:

- Você mantém a religião que eles te ensinaram quando criança?
- Alguns fetiches dela permanecem em mim, e são coisas que se arrastam para o túmulo, por tê-los sugado desde muito pequeno.
- Você é tão apegado à Semana Santa?
- É algo que vive com Ocaña, e que o faz sentir arrepios quando frequenta a sua terra. (HEMEROTECA, s. d.)

Nazario Luque Vera explica a fascinação que as virgens exerciam em Ocaña e também em muitos homossexuais:

Aos homens não nos deixavam brincar com bonecas, e em Andaluzia muitos *maricones* se vingavam dessas proibições se dedicando exclusivamente a vestir e adornar as virgens. Poucas são as virgens, como a do Rocío, cujo estilismo não esteja a cargo dos *maricones* e, assim, é fácil ver nas igrejas uma estranha amálgama de padres e homens mais ou menos afeminados competindo pela decoração. (...) Ocaña teve a genial ideia de criar suas próprias virgens imitando as do seu povoado para jogar com elas. Não faltaria nenhuma virgem das igrejas e *ermitas* de seu povoado que ele não clonara. (VERA, op. cit., p. 150-151)

FIGURA 1.

José Pérez Ocaña, exposição
“A primavera”, 1982
Foto: Gerárd Vieille. Fonte:
Acervo Arquivo Ocaña, Museu
Reina Sofia, Madri.

FIGURA 2.

José Pérez Ocaña, exposição
“A primavera”, 1982.
Foto: Gerárd Vieille. Fonte:
Acervo Arquivo Ocaña, Museu
Reina Sofia, Madri.

Vejamos então algumas imagens da exposição “A primavera”, uma das mais importantes de Ocaña.



Por outras e outros Ocañas que merecemos
Leandro Colling e Assumpta Sabuco Cantó

ARS - N 41 - ANO 19



Por outras e outros Ocañas que merecemos
Leandro Colling e Assumpta Sabuco Cantó



FIGURA 3.
José Pérez Ocaña, exposição
“A primavera”, 1982.
Foto: Gerárd Vieille. Fonte:
Acervo Arquivo Ocaña, Museu
Reina Sofia, Madri.

As fotos panorâmicas (Figuras 1 e 2) dão a dimensão da grandiosidade da exposição e não deixam dúvidas sobre a importância da religiosidade nas obras de Ocaña. O nome da exposição, “A primavera”, não é aleatório. Dentro da hierarquização dos sentidos que supõe cada expressão popular, a cultura andaluza concede um grande valor ritual a essa estação. A primavera anuncia as festas que se concentram em abril e maio, durante a Semana Santa e as Festas das Cruzes, as romarias e procissões que se sucederão até que chegue o outono. Os cheiros de *azahar*, a vela ou incenso, o som das procissões e o toque dos vestidos recriam um corpo festivo, comunitário, que foi objeto de uma especial atenção por Ocaña, que empregará seu próprio corpo como produção artística.

Definindo a si mesmo como “teatrero”, Ocaña elegeu também um momento anual para vestir ou desvestir-se. A “naturalidade” da mudança temporal marcaria uma ou outra forma de protesto que se defende como “inevitável”, ainda que com uso paródico. Nas épocas de calor, Ocaña vestia-se de mulher, bem como de Virgem ou de preto com mantilha, com saias plissadas e mantas de Manila, com leques e *peinetas* andaluzas. O outono, por outro lado, incitava-o a se destapar: “As folhas de outono já estão caindo! Com ela os vestidos caem e chega a liberdade dos corpos!”, como proclamava nas Jornadas Libertárias do Parque Güel.



FIGURA 4.
José Pérez Ocaña, exposição
“A primavera”, 1982.
Foto: Gerárd Vieille. Fonte:
Acervo Arquivo Ocaña, Museu
Reina Sofia, Madri.

Ele retratou idosas com o rosto emoldurado pela dor e o luto que duram grande parte da vida das mulheres rurais de Cantillana, período no qual usam vestidos de cetim ou veludo pretos. Também pintou mulheres de meia-idade com vestidos de muitas cores, com flores nos cabelos e leques. Colocou maquiagem como elas, usou seus ornamentos e, em várias de suas combinações, as imagens das mulheres com a do próprio Ocaña se misturam (ver Figura 3). Ocupou o papel das enlutadas e das viúvas, venerou a sua Gloriosa Assunção de Maria na frente da Divina Pastora, que estava pendurada em sua cama; desenhou e pintou a Virgem de Montserrat. Também usou a voz como recurso artístico, pois as recitações andaluzas em *coplas* criaram um modo discursivo peculiar em Ocaña. São formas fragmentadas e dispersas, com uma cadência de repetição característica da sensualidade cultural andaluza.

Quando o nosso olhar se aproxima mais de algumas imagens religiosas, começamos a perceber como Ocaña também transgrediu as normas de gênero e sexualidade em suas obras. Jesus Cristo, por exemplo, ganhou um tom marica/travesti com a clássica flor vermelha no cabelo (Figura 4), típica representação da mulher andaluza/cigana. Mas esse tipo de sensualização do sagrado é algo que Ocaña também retirou do próprio povo e seu catolicismo/religiosidade popular. Isidoro Moreno, importante pesquisador das festas populares da região, destaca que, durante as procissões da Semana Santa, as virgens

são aplaudidas “ou eles gritam ‘linda, linda’. Sem perder seu caráter de ícones religiosos, as imagens sagradas têm um claro tratamento humanizado muito distante de atitudes místicas ou mágicas: um claro tratamento sensual” (MORENO, 1993, p. 103).

A maioria dos andaluzes, pertencentes a classes e setores subalternos, tem aproveitado todos os interstícios do ritual religioso oficial para, por exemplo, converter a dor litúrgica da Semana Santa em alegria e festa; os tronos de Maria Dolorosa em tronos sensuais de luz, cores, cheiros, em um triunfo da natureza e a vida; e a morte de Cristo em motivo estético. (Ibidem, p. 104)

No sentido religioso, outra possibilidade de ler a obra de Ocaña seria pela ideia de profanação de símbolos religiosos. Giorgio Agamben, por exemplo, define profanação como aquilo que é sagrado e restituído ao uso comum dos homens. Na esfera da religião, explica ele, o ato de consagrar algo é o que designa a saída das coisas da esfera do humano, e profanar, por outro lado, significa restituir determinada coisa ao uso livre das pessoas.

Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela

um uso particular. A passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente ao sagrado. (AGAMBEN, 2007, p. 66)

Nesses termos, no entanto, Ocaña esteve distante de operar uma profanação dos rituais religiosos de sua terra, em especial por dois motivos: (1) ele parece nunca ter tido a intenção de restituir esses rituais sagrados, porque eles sempre constituíram a sua própria vida, ou seja, sempre estiveram na esfera do humano; (2) Ocaña, ao invés de profanar, nutre profunda admiração e respeito pelos rituais, ao seu estilo, naturalmente. Em uma das suas entrevistas a um canal de televisão, Ocaña destacou a importância das Virgens em sua cidade natal e disse que sua exposição, na verdade, fazia uma homenagem às mães.

Em meu povo existe a Pastora e a Assunção. Andaluzia é a terra da Maria Santíssima, na realidade é a terra da mãe. Na verdade, o que eu tenho feito é uma homenagem à mulher, à mãe. Para mim, a virgem é a mãe porque eu não sei se deus existe. Sei que existe o divino e não o há também. Para mim, a religião é um sonho maravilhoso, e eu realizei o sonho de criar em bonecos de papel as festas do meu povoado. O povo briga pelas duas virgens, e o que eu fiz foi isso. (OCAÑA, 2019)

Sua projeção de experiências sensoriais a partir dos rituais vividos, que tendem ao absoluto, ao fato social total e sua localização na cultura popular denotam forte nostalgia sempre presente da infância. Como aponta Ylla, “o que ele mais gostava era de provocação sensual, sem mexer com ninguém, mas jogando sempre” (YLLA, 1983). Daí a rejeição, zelosamente individualista, a referentes cultos em seu trabalho: nem Federico García Lorca, nem os irmãos Quintero. Diante das atribuições ou influências de poetas reconhecidos, ele sempre respondia: “Bem, que esses senhores saibam que minhas figuras não são de Lorca, mas minhas e da nostalgia da minha infância” (WYNN, 1985, p. 10). Ocaña criou um estilo próprio, que passou a denominar, em alguns casos, como “travestismo ocañí” (NARANJO FERRARI, 2015), em homenagem à sua singularidade. Também no nível formal permanecia fiel ao seu passado, às suas aprendizagens familiares, como exemplifica o uso de *titanlux* (marca de tinta usada para pintar paredes) para economizar nas pinturas, o que aprendeu com seu tio. Ao representar motivos religiosos constantemente, enfrentava uma modernidade institucionalizada que queria se afastar do rural, dos tópicos andaluzes e do vital folclorista em prol da modernização urbana, cosmopolita e erudita. Suas preferências pelos ciclos rituais, tanto os coletivos como os individuais, remetem a um universo cíclico, que se repete para se transformar.

Como eixo de sua obra, esse devir cíclico o permitia se instalar em um espaço liminar em que a essência é a transgressão, a ruptura de limites ou normas. Nesse sentido, é como se Ocaña fosse *La Ocaña* e, ao mesmo tempo, todos os personagens, todos os gêneros, todas as formas que surgiam dos rituais de Cantillana que ele revitalizava (deslocalizados) no centro de Barcelona. Ao se transformar constantemente, como mulher ou como homem, como *mantilla* ou como artesão, como Jesus ou como Maria, como executor ritual ou espectador emocionado, Ocaña protestava contra as etiquetas sociais, os papéis de sexo, os dualismos de gênero.

Ao fundir arte e vida, Ocaña criticava os mercados artísticos que serviam de propaganda política e as formas alternativas de oposição ao regime franquista por suas alianças burguesas. “Para os entendidos em arte, os farei saber que me repetirei sempre que me der vontade” (WYNN, op. cit., p.18). Uma eloquência de classe e de etnicidade, teatralizada, em que os tropismos sobre o andaluz rural se tornaram perturbadores e provocativos. A través de seu autoescrutínio, da apreensão inocente desses dramas sociais, Ocaña encarnava os ritos, politizando-os. Suas representações, que geravam emoções de grande força sensorial e eram desta forma sentidas, acabaram se convertendo em um símbolo de protesto para os grupos mais libertários dos anos 1970 e 1980, inclusive até os gritos que, como vimos, alguns chamavam de histeria.

Em nossos dias, sua influência é mais que evidente na Irmandade da Beata Ocaña, que, pelo Facebook, busca sua beatificação¹², recopilando “milagres, martírios e virtudes heroicas”; ou sua influência ao ocupar o espaço público, retomada nas performances do coletivo Quimera Rosa¹³, assim como na ação de Diana Pornoterrorista¹⁴ ou nas procissões de *La Cofradía del Santo Coño Insumiso*¹⁵, que se realizaram em Málaga e Sevilla por movimentos feministas, com uma ampla difusão especialmente na América Latina.

Enfim, são muitas/os as/os Ocañas que merecemos.

NOTAS

- 1.** Pensamos a ideia de potência como potência de agir e de afetar, conforme Deleuze e Guattari (1993, p. 88-89).
- 2.** Todas as traduções deste artigo foram realizadas pelo primeiro autor deste texto. Na atualidade, usamos o pronome feminino para se referir às travestis. Mantivemos o modo como Ocaña se expressava e como as próprias travestis do seu tempo se definiam. Apenas a partir dos anos 1990 é que a travestilidade deixou de ser entendida como uma variação da homossexualidade para ser definida como uma identidade de gênero. Para mais informações sobre essa transformação, que também ocorreu em relação à transexualidade, Cf. COLLING (2020, p. 157-164).
- 3.** Em sua autobiografia, Nazario Luque Vera, que foi amigo de Ocaña, deu detalhes preciosos sobre o que aconteceu com o artista em seus últimos dias. Ocaña estava cansado depois de produzir muito para três exposições e resolveu ir descansar em Cantillana, mas Nazario conta que descansar não era algo possível para o amigo, que sempre parecia estar “ligado” mesmo sem ter consumido nada. Assim, ele resolveu fazer um evento em seu povoado que incluísse uma cavalgada, música, dragões, bonecos gigantes, luas, estrelas, sóis, que tivesse algo da Espanha e de celebração de um ano novo chinês. Ocaña fez para si uma fantasia de sol, que acabou por pegar fogo por alguma razão até hoje desconhecida. As queimaduras se complicaram em função de uma hepatite que Ocaña já possuía. Nazario também aventa a possibilidade de que o artista fosse portador do vírus HIV. Cf. VERA (2016, p. 139-182).
- 4.** Ignacio Zabala escreveu essa declaração no catálogo da exposição póstuma realizada no Museu Espanhol de Arte Contemporânea, celebrada em Madri em dezembro de 1985. Essa frase também foi empregada no início do artigo de Preciado (2011, p. 72-169).
- 5.** Declaração de Ocaña em *Terenci a la fresca* (vídeo), Terenci Moix, Barcelona RTVE, 1982.
- 6.** Preciado faz um jogo de palavras entre conceitualismo ou arte conceitual, que surgiu nos anos 1960, com o conceito de *camp*, que passou a ser muito utilizado a partir do clássico ensaio de Sontag (1987, p. 318-337). O título do texto também faz referência a um texto muito conhecido de Douglas Crimp sobre a obra de Andy Warhol. Cf. CRIMP (2005).

- 7.** Canção tipicamente andaluza.
- 8.** Sugerimos o texto de Márcia Arán, que sintetiza bem essa questão. Cf. ARÁN ([s. d.]).
- 9.** O livro ainda conta com 176 páginas com imagens selecionadas das obras de Ocaña E textos de apresentação e comentários.
- 10.** Ornamento feminino típico usado no cabelo.
- 11.** A movida foi um movimento contracultural, surgido em meados da década de 1970, em Madri, que logo se espalhou por várias cidades espanholas e potencializou o renascimento cultural do país depois de quatro décadas de ditadura franquista.
- 12.** Pere Pedral organizou, durante as festas de La Merce, em 2009, uma procissão com este fim que acabou no MACBA (Museu de Arte Contemporânea de Barcelona). Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/114589829812/permalink/10150405243654813>. Acesso em: 20 mar. 2020.
- 13.** Cf. OH-KAÑA ([s. d.]).
- 14.** Disponível em: <https://larosadelvietnam.blogspot.com/2013/03/activismos-y-practicas-ocaneras-del.html>. Acesso em: 20 mar. 2020.
- 15.** Cf. SAIZ (2019).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALIAGA, Juan Vicente. El arte contaminante. Apuntes sobre Ocaña en el contexto artístico español. In JIMÉNEZ, Rafael Mérida (org). **Ocaña: voces, ecos y distorsiones**. Barcelona: Bellaterra, 2018. pp. 15-32.

ARÁN, Márcia. Psicanálise e feminismo. **Cult**, São Paulo, [s. d.]. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/psicanalise-e-feminismo/>. Acesso em: 24 jan. 2020.

ARTEAGA, José Antonio Ramos. Función interrumpida: Ocaña, a escena! In JIMÉNEZ, Rafael Mérida (org). **Ocaña: voces, ecos y distorsiones**. Barcelona: Bellaterra, 2018. pp. 121-142.

COLLING, Leandro. **Que os outros sejam o normal**: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer. Salvador: EDUFBA, 2015.

COLLING, Leandro. A convivência intercultural e a diversidade sexual e de gênero. **Observatório Itaú cultural**, v. 1, pp. 157-164, 2020.

CRIMP, Douglas. El Warhol que merecemos: estudios culturales y cultura queer. In CRIMP, Douglas. **Posiciones críticas**: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad. Madrid: Akal, 2005. pp. 157-174.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** 2. ed. São Paulo: 34, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 2010.

EXPÓSITO, Alfredo Martínez. Arcadia y acracia: la aportación libertaria de Ocaña a Manderley, de Jesús Garay. In JIMÉNEZ, Rafael Mérida (org). **Ocaña: voces, ecos y distorsiones**. Barcelona: Bellaterra, 2018. pp. 101-119.

EXTRAÑA forma de vida: una conversación con Nazario. In ALIAGA, Juan Vicente. **Ocaña: 1973-1983**: acciones, actuaciones, activismo. Barcelona: Polígrafa, 2011. pp. 198-207.

GASPAR, Víctor Mora. Identidad y resistencia como relato de vida: memoria de un contracuerpo en la España de los 70. In JIMÉNEZ, Rafael Mérida (org). **Ocaña**: voces, ecos y distorsiones. Barcelona: Bellaterra, 2018. pp. 33-52.

HEMEROTECA. Ocaña en palma (del contestatario constante). **Archivo Ocañí, Barcelona**, [s. d.]. Disponible em: <https://larosadelvietnam.blogspot.com/2018/04/ocana-en-palma-del-contestatario.html>. Acceso em: 24 jan. 2020.

HERNÁNDEZ, Fernando. Alberto Cardín sobre Ocaña: donde termina Barcelona. In ALIAGA, Juan Vicente. **Ocaña 1973-1983**: acciones, actuaciones, activismo. Barcelona: Polígrafa, 2011. pp. 172-195.

INGENSCHAY, Dieter. Ocaña, Marilyn y la provocación queer del estalinismo: Ocaña, der engel der in der qual singt de Gérard Courant. In JIMÉNEZ, Rafael Mérida (org). **Ocaña**: voces, ecos y distorsiones. Barcelona: Bellaterra, 2018. pp. 85-99.

JIMÉNEZ, Rafael Mérida (org). **Ocaña**: voces, ecos y distorsiones. Barcelona: Bellaterra, 2018.

LABRADOR, German. **Culpables por la literatura**: imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986). Madrid: Akal, 2017.

MIRA, Alberto. Retrato de dos artistas en transición: Ocaña visto por Ventura Pons. In JIMÉNEZ, Rafael Mérida (org). **Ocaña**: voces, ecos y distorsiones. Barcelona: Bellaterra, 2018. pp. 67-84.

MORENO, Isidoro. **Andalucía**: identidad y cultura: estudios de antropología andaluza. Madrid: Ágora, 1993.

NARANJO FERRARI, José. Identidades femeninas del travestismo “Ocañí”: iconografía e influencias de la mujer andaluza en la producción artística de Ocaña. **Estúdio**, Lisboa, v. 6, n. 12, pp. 207-216, 2015.

OCAÑA em “terenci a la fresca” (1982). [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (24 min.). Publicado pelo canal La rosa del Vietnam. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VBdu2pEpLLY&t=147s>. Acesso em:

OCAÑA y Euskadi #3 (de travestis, quinquis, anarcos y etarras). **Archivo Ocañí**, Barcelona, [s. d.]. Disponível em: <https://larosadelvietnam.blogspot.com/2011/12/ocana-y-euskadi-3-travestis-quinquis.html>. Acesso em: 24 jan. 2020.

OH-KAÑA. Quimera Rosa, Barcelona, [s. d.]. Disponível em: <https://quimerarosa.net/ohkana/>. Acesso em: 20 mar. 2020.

PERALTA, Jorge Luis. Santa Ocaña, o cómo contar una vida queer. In JIMÉNEZ, Rafael Mérida (org). **Ocaña: voces, ecos y distorsiones**. Barcelona: Bellaterra, 2018. pp. 143-163.

PRECIADO, Paul. La Ocaña que merecemos: campceptualismo, subalternidade y políticas performativas. In ALIAGA, Juan Vicente. **Ocaña 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo**. Barcelona: Polígrafa, 2011. pp. 72-169.

PRECIADO, Paul. **Manifiesto contrasexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RODRÍGUEZ, Fernando López. Ocaña: tradición sin tradicionalismo. In JIMÉNEZ, Rafael Mérida (org). **Ocaña: voces, ecos y distorsiones**. Barcelona: Bellaterra, 2018, pp. 53-66.

ROMERO, Pedro G. Ocaña: el ángel de la histeria. In ALIAGA, Juan Vicente. **Ocaña 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo**. Barcelona: Polígrafa, 2011. pp. 12-71.

SAIZ, Eva. Arranca el juicio por la 'procesión del coño insumiso' del 1 de mayo de 2014. **El País**, Madrid, 4 out. 2019. Disponível em: https://elpais.com/politica/2019/10/03/actualidad/1570091358_434950.html. Acesso 20 abr. 2020.

SONTAG, Susan. Notas sobre o camp. In SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987. pp. 318-337.

VERA, Nazario Luque. **La vida cotidiana del dibujante** underground. Barcelona: Anagrama, 2016.

WYNN, María José. **Ocaña, pinturas**. Madrid: MEAC, 1985.

YLLA, J. Luto en las ramblas por la muerte de Ocaña. **Diario de Barcelona**, Barcelona, 20 set. 1983, p. 32.

SOBRE OS AUTORES

Leandro Colling é professor permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia e integrante do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS).

Assumpta Sabuco Cantó é professora de Antropologia da Universidade de Sevilha, na Espanha.

Artigo recebido em 20 de
abril de 2020 e aceito em 2
de março de 2021.