

SEXUALIDADE(S) NAS ARTES E DESCONSTRUÇÃO DE GÊNEROS, COMO AS RELACIONAR? UMA ABORDAGEM A PARTIR DA, E DIRECIONADA PARA A DESCONSTRUÇÃO DOS GÊNEROS NA VERSÃO CÊNICA DE *A CASA DE BERNARDA ALBA*, DE JOÃO GARCIA MIGUEL

Bruno Schiappa¹

Resumo: Apesar de os géneros serem uma construção do Homem, não é fácil, mesmo com os esforços de inúmeras atividades, desconstruir de modo global esse binarismo. O teatro e a Arte em geral podem, no entanto, contribuir para uma edificação da ideia de que os géneros (entre outras questões) são transitáveis, transversais e/ou transformáveis. Com o caso concreto de *A casa de Bernarda Alba*, na versão cénica de João Garcia Miguel, o autor apresenta um exemplo de como o teatro pode dialogar com a sociedade na problematização dos espalhos.

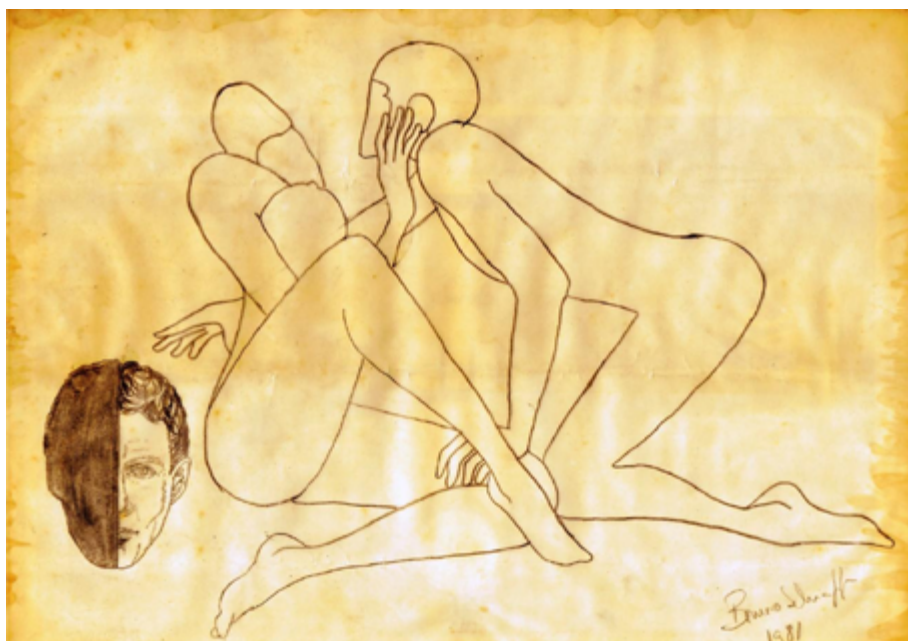
Palavras-chave: *A casa de Bernarda Alba*. João Garcia Miguel. Género. Sexualidade.

Abstract: Although genders are a construction of Man, it is not easy, even with the efforts of countless activities, to deconstruct this binarism globally. Theater and Art in general can, however, contribute to building the idea that genres (among other issues) are transitional, transversal and/or transformable. With the specific case of *A casa de Bernarda Alba*, in the stage version by João Garcia Miguel, the author gives an example of how theater can dialogue with society in the problematization of corsets.

Keywords: *The House of Bernarda Alba*. João Garcia Miguel. Gender. Sexuality.

¹ Ator, diretor, dramaturgo, Doutor em Estudos de Teatro pela Universidade de Lisboa, membro do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Associado ao CREPAL – Sorbonne Nouvelle/Paris. Bruno Schiappa é autor de outros dois livros: “João Garcia Miguel e a transfiguração do coro – com um capítulo sobre Sara Ribeiro”, editado pela CJGM (2021) e “A dimensão teatral do Auto da Fé” (2018), editado pela Edições Colibri. Ele também se dedica à plataforma MST – Manifestações da Sexualidade no Teatro (<http://mst.estudosteatro.pt>), voltada para a disseminação de investigações relacionadas com manifestações da sexualidade na performance teatral.

“Desejei um pau feitiço, destes com que dão pancadas, que se mede às polegadas, bem feito, grosso e roliço: achei um frade noviço. Nariz grande e rosto fusco, vinha cheirando a chamusco e logo esta conta fiz: quem tem tal cara e nariz este tem o pau que eu busco.” D. Tomás de Noronha (Correia; Nunes, 2022, p. 125).



Inner Shadows, Bruno Schiappa, 1981.

O teatro, enquanto espaço de denúncia, questionamento e enquadramento social, oscilou sempre entre repressão e permissão. A sexualidade, enquanto conceito social, nasce no séc. XIX, quando a medicina se torna independente da igreja. Mas o ser humano é indissociável da pulsão e impulso sexual. No teatro, as manifestações e discursos de sexualidade estiveram sempre, de modo mais ou menos evidente, associadas ao estímulo – por via da fantasia, identificação e/ou projeção –, da liberdade individual e/ou coletiva. Pretende-se, com este estudo, criar um intercâmbio sobre os efeitos e consequências de ordem estética, ética e política do erotismo, voyeurismo e exibicionismo, nas práticas teatrais.

Partindo da premissa de que, a sexualidade, envolve todos os sentimentos e sensações que surgem quando alguém diz que é masculino ou feminino, associada à premissa atual de que o gênero de cada indivíduo não é algo natural, mas sim fruto de uma cultura, posso dizer que a sexualidade – ou as sexualidades, como mais adiante se verá – não se limita apenas aos órgãos sexuais e ao ato sexual. É, antes, uma forma de estar num corpo enquanto indivíduo com pulsões, impulsos e desejos sexuais que se traduzem no modo de pensar, sentir e agir de cada um.

Pensar como, e em que medida, o (re)conhecimento da diversidade de sexualidades, altera ou molda o nosso pensamento, ou que consequências éticas, estéticas e políticas daí resultam, foi o objetivo e desafio a que me propus.

Falar sobre sexualidades na Arte não foi tarefa fácil no início da investigação a que me propus: as suas manifestações na *performance* teatral. O facto de estas estarem ligadas, culturalmente, aos campos da prática e comportamento sexual, normalizado ou desviante, dificultavam a abordagem numa outra perspetiva. O tema da minha investigação começou por ser “Manifestações da sexualidade na *performance* teatral: efeitos e consequências de âmbito estético, ético e político da estimulação sensual e erótica através da exibição e do *voyeurismo*”. No entanto, ao fim do primeiro ciclo de 3 anos, optei por alargar para o campo mais amplo da Arte em geral, porque é uma questão transversal aos vários domínios desta: *performance*, teatro, dança, cinema, literatura, música, pintura e desenho, escultura.

Entre as consequências que decorrem dessas manifestações mais ou menos obscuras, interessava-me particularmente a questão da manipulação e estimulação sexual (erótica), consciente, do espectador através de mecanismos de elaboração estética e espetacular e da repercussão ética e política, sendo ela premeditada ou não.

Tive de questionar e revisitar o conceito de sexualidade. Confunde-se com a atividade sexual ou mais com a fantasia e o desejo? E como se podem identificar as várias sexualidades, a partir de pequenos indícios ou energias performativas? Como, e em que medida, o (re)conhecimento dessa diversidade altera ou molda o nosso pensamento? Inferi também que é preferível referir-

mo-nos a sexualidades, em vez de sexualidade, uma vez que, ao longo da vida, o indivíduo vai alterando as suas fantasias, com o surgimento de novos conhecimentos e exemplos, conforme a sua experiência pessoal, ou por procuração (relatos, filmes, quadros, livros, etc.). Posso ainda referir que essas alterações podem acontecer mesmo ao longo do ano, mês, semana ou num mesmo dia.

Isto implica que, tal como eu já vinha inferindo de há uns anos a esta parte, a sexualidade de alguém não tem de corresponder necessariamente ao comportamento sexual desse alguém. Pelo contrário. Quanto maior for o número de represálias e normas de conduta de uma sociedade, no que diz respeito à conduta sexual, maior é a possibilidade de as sexualidades se manifestarem apenas no espaço e tempo da fantasia, uma vez que é de desejo que se trata – da libido –, e aqui entra a luta entre Eros e Thanatos. O primeiro dá a pulsão de vida e o segundo a pulsão de morte, ou, para usar uma linguagem mais freudiana, ambos encerram em si a pulsão sexual e a pulsão agressiva. É neste contexto que as sexualidades abordadas, de modo evidente ou subtil, nas Artes, vão ter implicações de ordem estética, ética e política na esfera social.

Freud, em 1905, no seu livro com os três ensaios sobre a teoria da sexualidade (Freud, 1996), fez uma tentativa de abordar a sexualidade de modo distinto: o princípio do prazer: a bissexualidade, os fetiches e os preliminares; as 3 fases da criança: a libido, a pulsão sexual e a pulsão agressiva; as abordagens às diferenças: a inversão e os modos de a viver – esconder (manter no escuro), ter medo ou recusar mas comportar-se de acordo com essa inversão física das normas vigentes (moral e boa conduta oficiais).

Michel Foucault, nos anos 70 do século XX, procurou pensar como, o que hoje chamamos de ser humano, foi moldado por meio de mecanismos de poder, de regimes de saber, de disciplinas científicas e de máquinas políticas e, nos seus estudos sobre a sexualidade, nos anos 1980, operou um deslocamento da reflexão. Os saberes e os poderes, longe de perderem importância, ganharam um novo *locus* com a problemática do governo de si e dos outros. Com ela, são analisadas as relações dos sujeitos com a verdade, em torno das quais se constroem regimes de governo e de técnicas de si (Foucault, 1998, 1999, 2005).

Procura-se, deste modo, com um estudo sobre a sexualidade, analisar como o sujeito emerge, sempre como uma realidade contingente, entre um nexo de práticas, de saberes, de leis e de poderes, que não só o condicionam como, também, por meio dele, ganham vida e movimento.

Foucault debruçou-se, nos volumes II e III da *História da Sexualidade*, sobre os textos de filósofos gregos ou greco-romanos da Antiguidade para encontrar os princípios de uma “hermenêutica do sujeito” ou de “técnicas de si”. Podemos concluir que, o estudo de Foucault, traçou uma evolução da sexualidade e abordagem ou vivência do comportamento, e não do significado de sexualidade, propriamente dito.

Ana Alexandra Carvalheira, no seu estudo, *Em defesa do erotismo* (2018), traz à luz um elenco de conceitos que nos direcionam para um lugar mais perto da definição de sexualidade.

Ao diferenciar sexo (o órgão genital com que se nasce) de género (as características que adotamos, no comportamento e na aparência – modo de vestir, adereços, etc.), Ana Carvalheira aborda a sexualidade, não apenas como diferente de pessoa para pessoa, como de género para género, afirmando que, tal como as pessoas são 7 mil milhões, também as sexualidades correspondem a esse número.

Mas, Ana Carvalheiro tem um discurso que encerra e repete dois conceitos que me chamaram à atenção e que vêm, de algum modo, corroborar a minha hipótese: fantasia e comportamento ou *versus* comportamento.

É neste contexto que as sexualidades abordadas, de modo evidente ou subtil, nas Artes, vão ter implicações estéticas, éticas e políticas na esfera social:

Estéticas, porque o indivíduo depara-se com, apercebe-se de e nota, uma nova forma de estudo do bom e do belo, implícitos naquela filosofia da Arte; Éticas, porque o indivíduo vai questionar o conjunto de regras de conduta, de ordem moral, em grupo ou de modo isolado; Políticas, porque o indivíduo vai questionar o modo como os Estados (as cidades – pólis) estão organizados e tentar perceber as justificações para as regras de comportamento em sociedade.

Se eu não tiver acesso à arte nem à cultura – e aqui abro um parêntesis para referir que, Arte, acontece de modo espontâneo e único, enquanto, cultura, diz respeito ao que foi integrado e é referente a qualquer coisa que participa da vida em comum/culto – ficarei apenas preso nas referências e normas que são impostas e praticadas e, tudo o resto que me ocorrer mas não participar dessas referências e normas, far-me-á sentir mal, desintegrado e inadaptado – porque não tenho conhecimento de que haverá mais pares –, guiando-me num sentido de fragilização que me torna uma presa fácil para o sistema. Presa, aqui, no sentido de não ter outras possibilidades.

Mas, se eu tiver acesso à Arte e à Cultura, através do (re)conhecimento de outras experiências e outros modos de existência, terei a possibilidade de encontrar paralelismos, similaridades e divergências, que contribuirão para uma voz e uma participação mais ativas na e com a comunidade.

Os géneros e a sua desconstrução

Partindo da premissa de que cada corpo é exclusivo e que, consequentemente, existem tantos géneros como corpos e sexualidades, este artigo centra-se num espetáculo específico – apesar de haver vários exemplos desde o séc. XVII português, passando pela época shakespeariana, para referir dois exemplos muito evidentes –, encenado por João Garcia Miguel, a partir do texto *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca, e apresenta uma análise que resulta numa referência de como o teatro e as artes performativas podem exibir uma desconstrução dos géneros edificados pela sociedade.

São vários os estudos que refletem sobre a relação intrínseca entre teatro e sociedade: Erving Goffman, Erika Ficher-Lischte, Marvin Carlson, Michel Foucault, Freud, Jung, Nietzsche, Maria João Brilhante, Vera San Payo de Lemos, e eu próprio, são apenas alguns dos que posso nomear, mas a lista é mais vasta, “o teatro está em toda a parte, desde distritos de entretenimento às *fringes*, dos rituais do governo à cerimónia do tribunal, do espetáculo das arenas desportivas aos teatros de guerra. Entre estas diversas formas estende-se um *continuum* teatral através do qual as culturas se afirmam e se questionam.” (Harvey; Rebellato, 2010, p. vii).



Os modos de estudar o teatro, têm mudado decisiva e incisivamente. O teatro assumiu o seu lugar no seio de um largo espectro da *performance*, relacionando-se com outras esferas da cultura. Por sua vez, esta condição contribuiu para estabelecer ligação entre várias disciplinas. Nos últimos anos, o teatro e a *performance* têm sido usados como metáforas chave, e práticas, com as quais se repensam as questões do género, da economia, da guerra, da linguagem, das artes visuais, da cultura e da própria noção do Eu.

Esta introdução conduz-nos à necessidade de enquadrar, também, a questão dos géneros, ou melhor dizendo, as questões dos géneros. Se, conforme sugere Simone de Beauvoir *The Second Sex* (1997), não se nasce mulher, torna-se mulher, então, como alerta Judith Butler em *Gender Trouble* (1990), tal construção não implica necessariamente que parta de um corpo do sexo feminino.

Se o género é construção, pressupõe um construtor humano. Esse construtor irá selecionar o que irá reter e o que irá excluir. Nesse sentido, falar de um género ou mesmo de dois é redutor uma vez que cada pessoa é idiossincrática. Cada tentativa de adequação de género resulta, segundo Freud numa melancolia, numa dor, porque implica seleção, perda, exclusão de características. Como se tivéssemos de escolher entre dois filhos, uma *Escolha de Sofia*²: “Na dor, o mundo torna-se pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego [que se torna isso]” (Freud, 1996, p. 249).

O referencial vai ficando familiarizado conforme crescemos. Deixamos de ter um destino biológico para passarmos a ter um destino cultural. Por destino, refiro-me ao percurso a partir de determinado ponto até um outro ponto de chegada. O nosso corpo torna-se a ferramenta mais útil, mas também a mais aprisionada. A esfera pública sociopolítica impõe que assim seja e habitamos entre sombras e espectros do que ainda se mantém em nós. Porque escolher não significa abolir, neste caso, “a dor infinita, porque o processo é infinito em vida, torna-se central no modo como o objeto perdido é incorporado e fantasmagoricamente preservado no e como ego” (*Idem*).

² Filme de 1982, realizado e escrito por Alan J. Pakula, a partir do romance de William Sturton, sobre uma mãe que, durante o holocausto, tem de escolher um dos dois filhos. Um viverá e o outro morrerá.

Tomamos o corpo como grande referência, mas de um modo geral apenas temos acesso ao corpo vestido, ao corpo decorado, ao corpo domado. São os códigos aceites, ou os cânones, e integrados, selecionados, que nos revelam e conduzem a conclusões, estereotipadas, sobre o “rótulo” da pessoa em questão. No entanto, se essa mesma pessoa, ou outra, se apresentar com sinais exteriores de uma outra cultura, de uma outra sociedade, totalmente díspar daquela em que estamos inseridos – por exemplo, a nipónica tradicional –, será uma tarefa difícil, e até árdua, concluirmos de imediato a que “rótulo” corresponde aquele corpo naquelas vestes e decoração.

Se, em sociedade, estas situações de ambiguidade ou de precipitação de julgamento de géneros é constante, também no teatro ela se verifica. A identidade sexual associada ou associável ao género sugere-nos uma perspetiva a partir da qual podemos observar como é que a *performance* é construída e recebida, assim como nos sugere o tipo de desempenho sexual, quer dos atores/*performers*, quer das pessoas no seu quotidiano. Não existe *performance* sem *performance*. É necessário haver uma construção para haver um desempenho. A sexualidade, partirá ela, então, de pressupostos pré-estabelecidos? E em caso afirmativo, se não os cumprirmos temos uma sexualidade desviante? Ou alternativa? E como podemos inferir sobre a sexualidade de alguém sem a observamos diretamente, em ato, ou a praticarmos com esse mesmo alguém?

Considerarmos a sexualidade como uma componente da prática e receção do teatro/*performance*, permite-nos analisar o modo como o desejo interliga atores/*performers* e espectadores. A sexualidade é tão importante como outros aspetos identitários: o género, etnia, classe social, idade, aptidões e outros fatores que nos permitem identificarmo-nos. Mas isso não se torna evidente em palco. Como é que podemos, apenas por vermos um ator, dizer qual é, naquele momento, a sua sexualidade? No entanto, com maior ou menor recorrência, quase todos, ou mesmo todos nós, já fizemos esse exercício e isso torna presente a questão do desejo associado ao teatro, independentemente do género ser de matriz heterossexual ou não. Muito caberia dizer neste ponto e sobre este assunto, mas temos de ir avançando. Houve épocas na História do Teatro em que, por razões que se prendiam com a censura e a limitação da



liberdade individual, as mulheres estavam proibidas de representar. O período ativo de Shakespeare – séc. XVI e início do XVII – bem como o período do reinado de Dona Maria I, em Portugal, no séc. XVIII, como já referi enquanto exemplos. No entanto esse travestismo compulsivo, dificilmente poderia ser observado como uma transgressão ou subversão das normas, não só devido ao caráter oficial que a tal obrigava como, também, pela eventual condição de resultar em momentos risíveis que nada tinham a ver – assim quero pensar – com o impacto político e social de repensar os gêneros sexuais.

Detendo-me sobre o nosso tempo. Este séc. XXI depara-se, ainda, com um preconceito residual e com o espectro da perseguição àqueles que se situam à margem da matriz heterossexual patriarca. Natália Correia apontava o patriarquismo como um sistema fascista no qual não cabem as opiniões das mulheres e eu integro todos os outros gêneros que, segundo Ana Carvalheira, são 7000 milhões porque existem 7000 milhões de sexualidades, ou seja, cada um de nós é um gênero e tem uma sexualidade que, por mais semelhante que seja a outra, tem sempre a sua idiossincrasia.

Mas regressando ao nosso tema e relação com o teatro, gostava de iniciar a ponte entre todo este preâmbulo e *A Casa de Bernarda Alba*, citando *Queer eyes*, o prólogo de Agnès Vannouvong, dirigido a Jean-Luc Verna, em *À bras le corp* e que resulta num elogio poético à metamorfose em palco:

O teu corpo mutante mexe-se. Ele encarna-se, sob o meu olhar de espectadora. Tu avanças hirtos, orgulhoso, um pouco de vermelho para os lábios na tua boca pálida, a tua pele suave, tatuada, um olho violeta e ou outro vermelho. Cortaste os pelos do teu sexo, deslizados nas extremidades, num quadrado minúsculo, num saco de plástico, disposto o escuro velo como uma linha, um trilho, um signo. Pareces-te com uma criatura híbrida, uma virgem de gênero volátil. Faz-se tarde. No vídeo, as imagens desfilam. Partem, derrapam. Tu exhibes as tuas identidades voláteis, flutuantes. [...] Embarcas-me numa experiência farmacopornográfica. Prestas homenagem às estrelas, travestis, prostitutos e prostitutas, brinquedos para a atividade sexual, drag queen camp, drag queen kitch. Surgem as imagens de um vídeo. Queen, Freddy Mercury de peruca castanha, brincos de plástico, top cor-de-rosa, minissaia de imitação de pele, tios ou loucas retorcidas. [...] Passa uma rapariga fá-

lica durante o teu concerto. Uma imagem de um rapaz com saltos altos agulha. Um corpo vital [...] fétiche dos fétiches nos sonhos [...] entre motivos pontilhados (2004, p. 9).

A Casa de Bernarda Alba. O texto.

A Casa de Bernarda Alba (1936) é o último texto – o terceira da trilogia de dramas folclóricos – do escritor espanhol Federico García Lorca – integram a trilogia as peças *Bodas de Sangue* (1933) e *Yerma* (1934).

Finalizada exatamente trinta dias antes de o seu autor morrer assassinado por forças do governo espanhol, em 19 de agosto de 1936, durante a Guerra Civil de Espanha. À parte da simbologia que contém, relativamente à ditadura de Franco que se vivia na altura em que foi escrita, trata-se da história trágica de uma família do campo composta por uma mãe viúva, austera e controladora das suas cinco filhas. Estas vivem ainda na companhia da governanta La Poncia, que serve de intermediária e apaziguadora da relação tensa e desconfortável qu'entre elas existe, estando elas obrigadas pela mãe a viver dentro de casa num luto e repressão constantes, devido à morte recente do marido de Bernarda. A filha mais velha, Angústias está prometida em casamento a Pepe Romano, porém este encontra-se frequentemente às escondidas com a irmã mais nova da noiva, Adela. A peça desenvolve-se no decorrer dos preparativos do enxoval de Angústias, entre as confidências, tristeza, inveja e ciúme das irmãs restantes perante o destino da irmã mais velha, e entre a relação secreta dos dois amantes que se vão encontrando furtivamente durante a noite, até que são descobertos. Perante a situação de desespero em que se vêm envolvidos, Pepe Romano foge e Adela acaba por cometer suicídio.

Considerado um texto sobre o modo como as mulheres viviam na Espanha de Franco, penso no entanto que, à luz dos nossos dias, o que o texto representa é a misoginia do olhar sobre as mulheres. Não convivem sem inveja nem ciúmes umas das outras, preocupadas com o corpo, a beleza, a idade e um número variado de estereótipos que lhes retiram qualquer dignidade e profundidade às mesmas. Também a forma como Bernarda é apresentada

em concordância com o olhar heterossexual, patriarcal, falocêntrico ao atribuir-lhe uma conduta de poder associável ao masculino. Claro que tudo isto é legitimado pela conversão em simbolismo do teor do texto. Uma mulher torna-se homem, não num corpo masculino mas feminino, para governar a sua casa. Casa essa onde habitam as suas cinco filhas e uma governanta. O marido morreu. Ela assume a cadeira e de modo mais misógino, quiçá, do que o marido. A rebeldia das mulheres/filhas, não é muito produtora uma vez que guerrilham entre si para não enfrentarem, em coletivo, o poder da mãe/ditadura. Os esforços são vão. Tudo termina com a morte de Adela e a fuga de Pepe. O homem desobriga-se da mulher que amava em prol dos interesses masculinos/do poder/patriarcas.

A versão cénica de João Garcia Miguel

João Garcia Miguel dispensa apresentações sendo um dos mais emblemáticos criadores do tecido teatral em Portugal. No entanto farei uma apresentação sucinta retirada do seu *curriculum vitae*. Sendo um homem inquieto e com uma forte relação familiar com um tio que era nada mais nada menos que o João Osório de Castro, ligado ao Teatro do Salitre e que escreveu uma série de textos, tendo ficado conhecido sobretudo como empresário. Nasceu no Campo Grande em 1961, e após o 25 de abril iniciou formação em Belas Artes. De resto, uso as palavras dele que me parecem mais interessantes para aqui:

Nesse período dei início às atividades de criação no âmbito das artes plásticas e à apresentação pública de eventos musicais e performativos. Condicionado, na altura, pela falta de estruturas que acolhessem e divulgassem o trabalho de novos e emergentes artistas e as novas formações que as atividades artísticas na época requeriam, desenvolvi capacidades de organização de atividades artísticas e da busca de formas de financiamento das mesmas (Miguel, 2019, sem paginação).

Existia, na época, uma motivação efervescente, entre o subtil desejo de mudança e a necessidade estratégica, publicamente expressa, para a criação de um alternativo paradigma que desse substância performativa a um *corpo*

português, imagem de um país moderno, apelando-se ao desenvolvimento de um imaginário hodierno³ que na altura se apresentava inerte ou quase morto. Os desafios de uma comunidade europeia que invadia o território por todas as fronteiras e meios, as promessas de um mundo *novamente novo*, as exigências de autonomia e de projetos contemporâneos assim nos impeliram para a ação.

Fazer e fazer observar esse acontecer eram um desafio à existência que nos implicava a idealizar e a programar espaços e projetos artísticos, a procurar lugares e meios de produção para as nossas atividades, a divulgá-las junto de públicos que extravasavam os habituais frequentadores destes acontecimentos. Simultaneamente procurávamos criar e realizar artisticamente os objetos e eventos que nos identificassem com o tempo e o mundo em que nos propúnhamos viver. Foi um tempo em que os artistas necessitaram de regressar à gestão do seu espaço vital. O reinventar de perspectivas, das coisas e do mundo, deu azo a que nascessem em simultâneo o artista criador, o diretor artístico, o programador cultural e o produtor cultural de projetos e eventos. Mais tarde vieram as atividades de docente e investigador académico e as relações institucionais mantendo a abertura das primeiras ações alternativas.” Disse ele na entrevista que lhe fiz.

As últimas criações de João Garcia Miguel têm partido da revisitação de vários clássicos, resultando num palimpsesto que procura adequá-los à atualidade. Os temas funcionam sobretudo como metáforas para as questões e preocupações deste criador, que estão focadas numa realidade emergente na qual valores humanos parecem ter sido erradicados da própria “humanidade”, mantendo uma linha narrativa focada na fábula original. No caso de *A Casa de Bernarda Alba*, há uma operação diferente do texto. O que nos é servido é uma parábola, ou melhor, uma dupla parábola que nos remete para todos os ditadores e braços da extrema-direita, que proliferam no mundo atual, sendo Trump expressamente referido. Uma dupla parábola porque, antes de entrarmos na casa de Alba, propriamente dita, Sean O’Callaghan (o ator que dá corpo e voz à Bernarda Alba) narra-nos uma lenda japonesa sobre a imposição de normas

³ Visionário; mais moderno.



de conduta por parte do poder, idênticas às de Franco da Espanha de Lorca, de Salazar, de Hitler, Mussolini, atualmente Bolsonaro e Trump, e tantos outros que por razões muito pessoais instauraram ditaduras. Esta antecâmara instala no público a consciência de que vai receber um espetáculo que o confrontará com repressões absurdas (desprovidas de qualquer lógica). João Garcia Miguel mantém a estrutura, o eixo da narrativa. Bernarda Alba, ao enviuvar, assume o poder absoluto da casa de família, obrigando as filhas a viver em retiro total e não sociabilizarem com ninguém, sobretudo se for alguém do sexo masculino. Desse modo, as cinco irmãs (Angústias, Madalena, Martírio, Amélia e Adela) são mantidas numa vigilância repressora. As janelas são blindadas de modo que não haja qualquer comunicação com o exterior. Mas duas das irmãs (Adela e Martírio) apaixonam-se por um rapaz da aldeia (Pepe Romano), numa disputa que terminará de modo drástico: Adela mata-se para não ter de viver no regime que a mãe impôs.

Com Sean O'Callaghan a representar Bernarda Alba, surge a primeira desconstrução de género materializada a partir do momento em que ele aparece com vestes inspiradas nos samurais, mas que, também, remetem para o feminino como ele é figurado. As calças largas, em sino, assumem por vezes a silhueta de saia. A voz é a de Sean, firme, mas com inflexões suaves e meigas, os gestos das mãos por vezes atingem tal leveza que é impossível, contra mim falo, não associar ao que recebemos como feminino. A Bernarda Alba de João Garcia Miguel é, ao contrário da do texto, uma mulher que se tornou tal, mas que, num corpo masculino, mantém as ações atribuídas ou fixadas pela moral, conduta, cultura e arte como masculinas, ou seja, o poder, a intolerância, o sadismo, a conduta de exercício de poder. É assim que, num ambiente gótico, assistimos a uma galeria de personagens, preocupações e digladiações com alguma gravidade que, pontualmente, é distraída por Duarte Melo (que dá corpo e voz à governanta, e aqui temos uma segunda desconstrução de género) que alivia um pouco a tensão que o tema do espetáculo instalou. Duarte Melo utiliza o seu corpo de um modo que nos convida a visitar outros corpos, outros eros, outras sensualidades, outros desejos, e tudo mantendo presente, que é a velha governanta La Poncia. Com um corpo delicado, mas enérgico,

lânguido, mas firme, sinuoso, mas preciso. Duarte é o corpo que apresenta, mas, em simultâneo, representa uma variedade de corpos e, por consequência, de géneros e de sexualidades. Outro dos momentos de alguma “esperança” acontece quando, com a ausência de Bernarda Alba, as filhas e a governanta dançam a Macarena – o tema dos Los Del Río que, num ritmo contagiante, diz, entre outros versos:

Dale a tu cuerpo alegría,
Macarena
Que tu cuerpo es pa'darle
alegría y cosa buena
Dale a tu cuerpo alegría,
Macarena
Hey Macarena, ¡Ay!
Macarena tiene un novio
que se llama,
que se llama de apellido
Vitorino,
Y en la jura de bandera el
muchacho
se la vio con dos amigos (Los Del Río, 1995, sem paginação).

Se bem que possa parecer desajustado, o tema é bastante pertinente não só pela letra como pelo que simboliza no que diz respeito à libertação do corpo, da vontade e do desejo. De origem grega, a “macarena” é uma das invocações à Virgem Maria mais famosas em Espanha, encontrando-se relacionada com o bairro sevilhano da Macarena, que recebeu o seu nome a partir de um antigo edifício dedicado a São Macário. É também o título dado à *Nuestra Señora de la Esperanza*, em Sevilha, que é considerada a padroeira dos ciganos. Ainda na Andaluzia, é um nome comum entre as mulheres. A etimologia está relacionada com o grego makários, da raiz mákas, que significa o afortunado, o alegre, o feliz.

As mulheres, em cena, estão muitas vezes sozinhas. Por vezes com os seios expostos. Algo de inquietante é sugerido e cumprido com a solidão coletiva. O que, acredito, corresponde a momentos frequentes dos géneros

marginalizados. A solidão inerente a um processo de tentativa de participar de uma sociedade inibidora, sem perder a identidade própria, e o dissabor de perceber que se é olhado como estranho, inconveniente e mal vindo. Sobre o espetáculo e texto, João Garcia Miguel escreveu no programa: “O corpo e a terra precisam de falar. Demos-lhe a voz que Lorca nos deixou.” (Programa do espetáculo *A Casa de Bernarda Alba*, Cia João Garcia Miguel, 2018).

Eu acrescento, o corpo e a terra precisam de falar e de serem ouvidos para além de se ouvirem. Enquanto pudermos defender isso, a nossa liberdade individual e identitária é uma possibilidade e uma esperança. Tal como não existe só um ou dois teatros, mas vários, também não existe um ou dois géneros mas vários. Tantos géneros nas pessoas, como géneros artísticos. Porque é a isso que me refiro, à expressão de todas as possibilidades. E precisamos dos vários Joões Garcia Miguel que nos lembram e estimulam para sairmos da sombra. Erotizando. Erotizantes. Em defesa do Erotismo.

Referências

BUTLER, Judith. *Gender trouble, feminism and the subversion of identity*. London & New York : Routledge, 1990.

CARVALHEIRA, Ana Alexandra. *Em Defesa do Erotismo – a favor da liberdade e da saúde sexual*. Porto Salvo: Edições Desassossego, 2018.

DOLLAN, Jill. *Theatre and Sexuality*, London: Palgrave Macmillan, 2010.

ÉTIENNE, Noémie; VANNOUVONG, Agnès (ed.) *À Bras le Corps, Dijon*: les Presses du Réel, 2013.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade II: o uso dos prazeres*, 8ª Edição, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*, 13ª Edição, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade III: o cuidado de si*, 8ª Edição, Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*, 37ª edição, Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2009.



FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. In: Obras Completas, volume XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. *The Basic writings of Sigmund Freud*, translated & edited by Dr. A. A. Brill, New York, The Modern Library, 1995.

HUNT, Lynn (Ed.). *The Invention of Pornography, Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York: Zone Books, 1996.

MIGUEL, João Garcia. *Entrevista a Bruno Schiappa*, 2019.

Programa do espetáculo *A Casa de Bernarda Alba*, Cia João Garcia Miguel, 2018.