



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

O GESTO DAS PALMAS NA PERFORMANCE CONTRA GISBERTA

THE CLAPPING GESTURE IN THE PERFORMANCE AGAINST GISBERTA

Marcio Freitas

 <https://orcid.org/0000-0001-5587-4993>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.7753

O gesto das palmas na performance contra Gisberta

Resumo: O artigo examina a contestação ao espetáculo *Gisberta*, solo do ator Luis Lobianco que estreou no Rio de Janeiro em 2017 e narra a história real de uma mulher brasileira assassinada em Portugal por motivo de transfobia. O artigo parte da exposição do lugar de fala do autor, depois sintetiza a oposição à obra por parte de coletivos trans, que mobilizaram manifestações dentro e fora do teatro e, por fim, relata a intervenção da atriz Dandara Vital em uma apresentação de 2018 no Teatro Rival.

Palavras-chave: teatro documentário; aplauso; representatividade; Luis Lobianco; Dandara Vital.

The clapping gesture in the performance against Gisberta

Abstract: This article explores the debate surrounding the play *Gisberta*, a solo performance by actor Luis Lobianco that premiered in Rio de Janeiro in 2017. The performance tells the true story of a Brazilian woman murdered in Portugal due to transphobia. The article begins by presenting the author's perspective, then summarizes the opposition performed by trans collectives, which organized demonstrations both inside and outside the theater, and, finally, it details actress Dandara Vital's intervention during a 2018 performance at Teatro Rival.

Keywords: documentary theater; applause; representation; Luis Lobianco; Dandara Vital.



1 Introdução: de onde falo

Adiei a escrita deste artigo por alguns anos, ainda que tivesse confiança de que minha aproximação do objeto sobre o qual pretendo deter o olhar traria algo de relevante, de singular, confiança de que se ligaria às posições sobre outros artistas e espetáculos que tomei em minha escrita no doutorado e sobre as quais voltei a me debruçar nos anos seguintes à defesa de tese, especialmente nas aulas que dei em nível de graduação durante meu pós-doutorado na UNIRIO. Assisti ao espetáculo *Gisberta* em março de 2018, um ano depois de sua estreia, na curta temporada realizada no Teatro Rival, no Rio de Janeiro. A apresentação que assisti contou com a intervenção de artistas ligadas ao Monart e ao Coletivo T, que, dando continuidade ao movimento de crítica ao espetáculo que tomou vulto nas apresentações realizadas no CCBB de Belo Horizonte, em janeiro de 2018, se manifestaram presencial e enfaticamente, dentro e fora do teatro, contestando a falta de representatividade em tal produção teatral. O espetáculo contava a história de uma pessoa real, Gisberta Salce Júnior, uma mulher transgênero brasileira que foi assassinada em Portugal em 2016, por meio de uma dramaturgia semificcional escrita por Rafael Souza-Ribeiro, e uma atuação solo de Luis Lobianco, sob direção de Renato Carrera, todos os três artistas homens *gay* cisgênero.

O adiamento de minha escrita diz respeito a alguns fatores. Em primeiro lugar, o contato com o espetáculo se deu no ano seguinte à minha defesa de doutorado, e o que se segue à finalização de um tal processo – venho ouvindo relatos análogos de diversos colegas desde então – é frequentemente uma espécie de estafa cognitiva, que contamina o desejo de refletir por escrito, aliada à sensação de falta de perspectivas. O término de minha bolsa de estudos, única fonte de estabilidade financeira individual que eu tinha então, me levou a dedicar-me à busca por meios de continuidade de minha trajetória acadêmica, inscrevendo-me em editais para bolsas de pós-doutorado e prestando concursos para posições temporárias e permanentes em universidades públicas, e isso exigiu uma ampliação radical do foco de estudo, oposta à forma de investigação pormenorizada que eu vinha antes praticando. Os anos seguintes, com os desafios específicos impostos pela conjuntura histórica, um governo de extrema direita e uma pandemia de COVID-19, me fizeram duvidar do ímpeto do meu intuito e me cansar tanto do teatro como do gesto de engajar meu corpo no ato de olhar criticamente para a cena.

Estendo-me, aqui, neste início de relato, adio o enfrentamento do objeto, chateio e espanto meu leitor. Exponho a trajetória do meu corpo mediando o olhar, tentando, com isso, mapear uma posição em relação à questão em debate. Pois, é preciso notar, a contestação pública feita ao espetáculo *Gisberta* demandava por uma retirada: o questionamento posto pelos coletivos de artistas dirigia-se à inadequação daquele artista como porta-voz solo de uma narrativa sobre formas de vidas que não a sua. Demandava-se algum tipo de compartilhamento do protagonismo, considerando a incoerência entre o destaque e os privilégios da posição daquele ator e as dificuldades das pessoas que se identificam mais diretamente com a vida sendo narrada, dificuldade inclusive de ascender ao espaço de narração do qual tal artista goza, e, com isso, dar relatos mais autênticos de tal vivência.



Por isso, eu, interessado em narrar o choque entre a obra teatral e as demandas vocalizadas pelas manifestantes¹, também me sinto impelido a apresentar algum tipo de justificativa, a encenar algum tipo de fracasso. É como se no gesto de expor a própria mediação houvesse um vislumbre de declaração ética, uma proposição de acordo, para que eu, com alguma arrogância, assumo a posição de narrar instâncias de vida que não são as minhas; com respeito, com precisão, sugerindo que domino um código razoavelmente científico para performar essa descrição, domínio que estaria subentendido em minha declaração de que defendi uma tese que trata de teatros documentais e autobiográficos (Freitas, 2021). Retiro-me do calor do debate crítico, escrevo tempos depois, justificando-me em demasia, expondo a própria dificuldade, como se houvesse, na fragilidade do relato sincero de si, alguma chave de viabilidade, para, no fundo, fazer o que eu quero: dar foco a uma vivência, apropriar-me de detalhes tornados públicos a respeito dessa vivência, e produzir um discurso que, apesar de sua empatia, tem interesses específicos destacados daqueles dos sujeitos narrados. Meu discurso almeja contribuir, em alguma medida, para o debate crítico da causa posta em análise, relativa à inclusão de populações marginalizadas nas artes cênicas, mas, para isso, contraditoriamente, ele assume para si uma posição de algum protagonismo, algum destaque, e algum desinteresse, em relação às narrativas e às lutas que incluem o corpo desse outro.

Narrar a vida de Gisberta não é um ato desinteressado, para Luis Lobianco. É um trabalho, diz ele, com objetivos distintos daqueles das comédias populares que o trouxeram destaque nacional (especialmente a série de humor *Porta dos fundos*, mas também inúmeros projetos no teatro carioca que já haviam dado a ele projeção regional). Em debate realizado no CCBB de Belo Horizonte, Lobianco diz acreditar que “esse lugar aqui pode transformar a consciência das pessoas” (TRANSFAKE [...], 2018), defendendo a importância do seu espetáculo como aliado na luta contra a transfobia, especialmente por atingir um público fora da “nossa bolha de entendimento”. Conforme o modelo pedagógico de eficácia da arte sugerido por Jacques Rancière, parece estar em jogo na fala de Lobianco a “pressuposição de um *continuum* sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores” (Rancière, 2012, p. 54). A essa visão de eficácia opõe-se a fala da artista Renata Carvalho, quando ela, no mesmo debate, pede a atores e atrizes cisgênero que deixem de representar pessoas trans em cena por 30 anos, indicando uma via de profissionalização aliada à representatividade. Se poderia, analogamente, associar parcialmente o pedido de Renata ao modelo arquético indicado por Rancière, no sentido de que o intuito transformador implicaria na substituição da “duvidosa pretensão da representação a corrigir os costumes e os pensamentos [...] os pensamentos já não são objeto de lições dadas por corpos e imagens representados, mas estão diretamente encarnados em costumes, em modos de ser da comunidade” (Rancière, 2012, p. 56).

1 Por padrão, vou me referir “às” manifestantes com o artigo feminino, já que a maior parte das pessoas que citarei são mulheres trans e travestis; cabe apontar, contudo, que o grupo de manifestantes é heterogêneo, incluindo homens trans, pessoas não-binárias e pessoas cisgênero.



Meu objetivo neste artigo não é o de me posicionar diante desse impasse de modelos, em relação a esse conflito específico que está no passado, se desfez – Lobianco não apresenta mais a peça; Renata declarou o fim do Monart, por terem percebido “uma mudança estrutural significativa no mercado artístico brasileiro com a presença cada vez maior de artistas trans, mesmo sabendo que ainda temos muito a avançar e conquistar em equidade e proporcionalidade” (Carvalho, 2023). Não tenho a adicionar aos termos do conflito, preferindo rememorar-lo de modo citacional; minha opinião pouco importa. Por outro lado, interessa-me a imagem produzida pelo choque: parece-me que algo singular materializa-se no ato de levar a disputa para dentro da sala do teatro, sem resolvê-la. Por me ter deparado com um evento cênico assemelhado a uma Batalha de Hernani – sim, é a tradição do teatro que me vem à mente, a chegada do Romantismo aos palcos franceses no início do século XIX, não como objeto direto de comparação, mas como sugestão de um acontecimento pouco usual, no qual espectadores são convocados ao vivo a tomar posições efetivamente antagônicas, diante da cena e dos corpos de artistas de mérito reconhecido. E o que se performa, neste caso, é digno de nota e remete à minha coleção crítica, de objetos que cintilam a meus olhos. Faço artefato desse choque de desejos políticos para a cena, paralisando o gesto das palmas dos espectadores engajados na saudação ao ator célebre, para observar nele “a exibição de uma medialidade, o tornar visível de um meio como tal” (Agamben, 2008, p. 13).

2 O debate crítico

Gisberta Salce Júnior foi uma mulher trans nascida em São Paulo em 1960, que emigrou para a Europa aos 18 anos, tendo residido dos 20 aos 45 anos no Porto, em Portugal. Foi *performer* em boates *gay*, trabalhadora do sexo e vivia com HIV. Em 2006, vivendo em situação de rua, foi espancada e assassinada por um grupo de rapazes entre 14 e 16 anos de idade. O crime ganhou destaque em Portugal, tendo motivado a primeira Marcha do Orgulho LGBT do Porto em 2006, transformando a mulher real em símbolo da luta contra a transfobia e a discriminação LGBTQIA+. Na esfera artística, sua história deu origem a apropriações diversas, entre obras estritamente documentais e criações “livremente inspiradas” em sua vida.

O ator Luis Lobianco narra ter tomado conhecimento da história de Gisberta em 2016, por meio da canção “Balada de Gisberta”, composição de Pedro Abrunhosa interpretada por Maria Bethânia, lançada em álbum de 2009 da cantora brasileira. Lobianco narra estar então procurando uma história “que me emocionasse, que me fizesse rir, que me fizesse chorar” (LUIS [...], 2018a), e ter se deparado com a história de Gisberta por meio da canção, ter reconhecido sua importância e ter dado início a um processo de pesquisa motivando uma encenação. O artista, como autor do projeto, mobiliza então uma equipe, formada especialmente por amigos, “porque a gente trabalha sem recursos, então tem que ser gente que tope trabalhar na parceria” (LUIS [...], 2018a) – o que incluiria o autor da dramaturgia, a ser escrita durante o processo de criação, e o diretor do espetáculo,



entre outros. Inicialmente sem patrocínio, a montagem é logo financiada pelo Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) e estreia em sua sede no Rio de Janeiro em março de 2017. Quanto à criação da dramaturgia, Lobianco esclarece em entrevista que, no período de ensaios, “Rafael [Souza-Ribeiro] trazia textos que trabalhávamos transformando em encenação e, paralelamente, eu improvisava falas e personagens que o Rafael registrava e organizava como texto” (UM ATOR [...], 2018), juxtapondo personagens inspirados em pessoas reais e personagens fictícios. Lobianco declara que a ideia nunca foi a de corporificar a pessoa Gisberta, mas a de alternar-se entre a interpretação de personagens que comentam a vida dela e a encenação de sua própria voz como “contador de histórias”, “o artista da noite, a linha tênue entre o cômico e trágico” (UM ATOR [...], 2018).

Desde antes da estreia, há registro de críticas à proposta de Lobianco por parte de artistas e militantes associados à luta contra a transfobia e pela inclusão social de pessoas trans. Marcio Serelle e Ercio Sena (2019) observam que, antes da temporada no CCBB de Belo Horizonte, a contestação não havia tomado vulto. Segundos os autores, a ONG TransVest foi responsável por mobilizar, por meio das redes sociais, uma manifestação na porta do teatro na estreia da temporada mineira, em 5 de janeiro de 2018. O jornalista Neto Lucon participa da convocação à manifestação em seu blog, identificando que “a crítica se dá porque, durante todo o mês da visibilidade trans, a oportunidade é dada a um ator cisgênero (que não é trans) interpretando uma personagem trans histórica, ao mesmo tempo em que artistas travestis e trans e peças com artistas travestis e trans carecem de espaço” (Lucon, 2018). Josué Gomes e Helvio Caldeira descrevem a manifestação no site Jornalistas Livres, citando, entre outras, a fala de Duda Salabert, então presidente da TransVest: “Nós, pessoas travestis e trans, queremos protagonizar nossa própria história e questionar algumas estruturas que nos excluem” (Gomes; Caldeira, 2018). Citam ainda que, além dos cartazes e discursos do lado de fora, manifestantes teriam, dentro do teatro, após o fim do espetáculo, feito “um ato de protesto em silêncio. Nus e levantando bandeiras nas cores azul, rosa e branco, os sujeitos permaneceram de pé, chamando atenção da plateia. ‘Prazer, eu sou uma verdadeira Gisberta’, eles se apresentaram ao público” (Gomes; Caldeira, 2018).

Duda Salabert faz postagem no *Facebook*, no dia 11 de janeiro, acusando Lobianco de ato de *transfake*, que ela define como prática de “homens cisgêneros, de forma caricata, encarnando papéis e narrativas sobre pessoas trans” (Salabert, 2018). No dia 12, o Monart – Movimento Nacional de Artistas Trans – publica uma atualização do Manifesto Representatividade Já (Monart, 2018). Nele, divulgado originalmente em março de 2017, na forma de abaixo-assinado público com autoria de Renata Carvalho, o *transfake* é o primeiro item a ser explicado ao leitor – “é um ator cisgênero interpretando uma personagem transgênero, por isso o *fake* de falso” (Carvalho, 2017). O objetivo do manifesto seria o de sensibilizar “cada autor, diretor, produtor, cada ator e atriz cisgênero [...] e fazê-los enxergar os reais problemas que nossa população enfrenta diariamente. E sensibilizar o público para que eles como consumidores exijam que artistas trans interpretem personagens trans” (Carvalho, 2017). O manifesto de 2018 é mais extenso do que o de 2017, e já aparece no *Facebook* com autoria múltipla, citando uma série de coletivos.



O movimento crítico gera também respostas adversas na mídia e debates volumosos nas redes sociais. Logo após a estreia, Lobianco declara à imprensa estar “exausto” e “questionando se vale a pena trabalhar tanto usando os meus privilégios a favor de uma causa, mirando em um dia ter condições de criar empregos para LGBTs, se na construção desse caminho há tanta difamação” (LUIS [...], 2018b). O jornalista Tony Góes é um dos que defendem a prática do ator, afirmando que “um ator cis pode, sim, interpretar um personagem trans. Aliás, qualquer ator pode interpretar qualquer coisa. [...] Ser no palco aquilo que não se é na vida real é uma das premissas básicas das artes cênicas” (Góes, 2018).

A produção do espetáculo, como ação de contrapartida da temporada no CCBB de Belo Horizonte, agenda um debate público para o qual convida as manifestantes (TRANSFAKE [...], 2018). Nele, Lobianco divide o palco com o autor Rafael Souza-Ribeiro e com três mulheres trans convidadas: Duda Salabert, a professora Marina Reidel e a atriz Wallie Ruy. Luis Lobianco apresenta sua trajetória nos palcos, associando-a especialmente a expressões da cultura LGBTQIA+, e defende o poder que seu espetáculo tem de mobilizar público amplo; Marina Reidel fala de sua trajetória pelos direitos humanos; Duda Salabert diz que arte é espaço de poder e reafirma que há transfobia na peça; Wallie Ruy pergunta-se por que o CCBB não convidou espetáculos de pessoas trans; Rafael Souza-Ribeiro compreende que a arte transforma e, se estão ali debatendo, é por causa de uma peça de teatro. Na plateia, alternam-se falas de artistas engajados com a militância trans: Libermina questiona por que a produção não teria incluído, em qualquer função no espetáculo, tal como visagismo ou produção, uma pessoa trans; Renata Carvalho fala de sua experiência com a censura, cita exemplos de *transfake* e diz que a peça está matando Gisberta novamente; Juhlia Santos narra a precariedade do diálogo com a equipe do CCBB e acusa a defesa por escrito de Lobianco nas redes sociais de levantar seus seguidores contra pessoas trans; João Maria Kaisen fala da escassez de oportunidades para pessoas trans.

Meu breve resumo é frágil se considerado um suposto objetivo de sintetizar o embate crítico e seus pontos principais. Quis principalmente apontar para ele, sugerindo o acesso a fontes a partir das quais ele pode ser complexificado, desdobrado segundo perspectivas específicas. Mas, sim, essa síntese é, também, um exercício de domínio. Ian Guimarães Habib, pesquisador trans, em artigo no qual debate a representatividade na arte, o *transfake* (ou *facetrans*, como prefere nomear) e o exemplo, entre outros, de *Gisberta*, cita o que chama de “*transfake* acadêmico”, que se dá quando “pessoa pesquisadora cisgênera focaliza o tema em seus trabalhos científicos [...], enquanto artigos de pessoas transgêneras continuam a ser recusados por periódicos brasileiros” (Habib, 2020, p. 74). O autor diz haver “extensa bibliografia cisgênera produzida a favor do *transfake*”, enquanto “uma única análise a favor da *facetrans* foi proposta por uma pessoa trans” (Habib, 2020, p. 75) – referindo-se ao artigo de Sofia Ricardo Favero e João Gabriel Maracci, de 2018. Seu próprio artigo de 2020, diz o autor, é “o primeiro trabalho escrito por pessoa trans que focaliza a *facetrans*” (Habib, 2020, p. 76). O *transfake* não é meu objeto de análise; porém, aqui, neste artigo, trata-se de mim, autor *gay* cisgênero, interessado em expor detalhes da performatividade em torno do que se



atribuiu ao *transfake* em *Gisberta*. Minha aproximação tenta ser cuidadosa ao praticar uma esquiva, e a esquiva contém em si a sugestão de uma positividade associada à ética, mas ela não abandona o desejo de olhar ou a pretensão de que esse olhar produza algum capital simbólico em meu favor, além de cumprir exigências de produtividade ligadas à minha profissão de professor-pesquisador. Ela não se isenta de beirar o equívoco, a provocação, de performar uma espécie de apropriação indevida.

A equipe de criação de *Gisberta* tampouco alega inocência a respeito dos aspectos delicados e polêmicos de sua apropriação artística. Porém, convencido da legitimidade e da positividade de sua própria estratégia representativa, quando confrontado abertamente pela militância de artistas trans, Luis Lobianco recusa-se a atender tanto à demanda mínima formulada no debate por Libermína (empregue pelo menos uma pessoa trans na equipe) como à demanda total formulada por Renata Carvalho (pare de nos representar). No polo oposto dessa recusa está, por exemplo, a resposta de Georgette Fadel, artista branca que, tendo apresentado por 13 anos solo musical com textos da poetisa negra Stella do Patrocínio (Fibe, 2018), quando foi interpelada em cena aberta por duas pessoas negras na plateia, em 2017, parou de fazer seu espetáculo, a partir do dia seguinte. Em debate realizado no Itaú Cultural, em março de 2018, Fadel conta que a moça na plateia teria dito: “adoro você, mas você não me representa, [...] esse discurso que você pega, sintetiza, estetiza, não chega a essas mulheres que são as donas do discurso”; e isso a teria levado imediatamente à consciência do que deveria fazer: “eu achei completamente lógico o que ela falou, e aquilo me fez não ter mais nenhuma vontade de fazer o espetáculo daquela maneira como eu estava fazendo” (MESA-REDONDA, 2018). O reconhecimento súbito, total, de uma vez por todas, que aparece na fala de Fadel parece exemplificar a tomada de posição ética ideal, o diálogo plenamente comunicativo entre artista e público, a escuta aberta à pedagogia do outro, a lição efetiva e convertida em experiência narrável. Desconfio dessa eficácia no fazer da arte, na relação com o espectador e com a multiplicidade de suas percepções, e prefiro, por fim, descrever a imagem de uma recusa, uma cena da incompreensão do outro, por vislumbrar nela chaves que espelham de forma que julgo mais autêntica a diferença entre os saberes no campo do teatro.

3 A peça que mata

Confesso que não me interessei por assistir *Gisberta* à época de sua estreia, em 2017. Como relatei no início deste artigo, estava prestes a finalizar minha tese, assombrado por outros exemplos de espetáculos biográficos e autobiográficos, e, pelo que lia das matérias de divulgação então publicadas (Reis, 2017), o trabalho me parecia similar a outros solos biográficos que homenageiam figuras importantes, refletindo mensagens de tolerância por meio da corporificação mais ou menos mimética de pessoas reais. Minha impressão inicial era a de que a peça replicaria sem ruídos um modelo de teatro com produções numerosas e apelo a público amplo e diverso. Foi apenas quando



começaram a aparecer reportagens a respeito da manifestação em Belo Horizonte, no início de 2018, que o espetáculo despertou minha atenção, e me arrependi de não o ter assistido antes. Felizmente, foi anunciada a volta ao Rio de Janeiro para duas apresentações no Teatro Rival, e comprei antecipadamente ingresso para o dia 23 de março. Notei pelas redes sociais que, espelhando Belo Horizonte, a militância artística trans carioca mobilizava uma manifestação na porta do Rival para a primeira apresentação, dia 23. Conhecia de vista algumas das pessoas à frente de tal mobilização, especialmente a atriz trans Dandara Vital, da qual eu havia assistido a peça autobiográfica *Dandara através do espelho* em 2017, e de cujo trabalho eu sabia desde sua participação no projeto social e artístico *Damas em cena*, capitaneado pelo Instituto do Ator, dirigido por Celina Sodré, no contexto do qual eu havia assistido em 2009 o espetáculo *Trans Tchecov*, estreia de Dandara nos palcos.

Ao chegar na Cinelândia, percebi a aglomeração na frente do Teatro Rival. As manifestantes distribuíam um *flyer* de tamanho A5 com ilustrações na forma de uma tirinha em quadrinhos, de autoria de Alice Pereira, intitulada “Como fazer *transfake*”, com mensagem crítica e figura desenhada com traços análogos aos de Lobianco (Pereira, 2018). Seguindo as indicações das postagens de Dandara no *Facebook*, eu havia levado comigo um quilo de alimento não perecível para doar à Casa Nem, instituição de acolhimento de pessoas LGBTQIA+ em situação de vulnerabilidade. Falei isso a uma moça do Instituto do Ator que eu conhecia, ela pegou o alimento e colocou-o debaixo de alguns sacos plásticos pretos. Esses sacos eram parte de uma instalação feita na rua pelas manifestantes, simulando a visualidade de um corpo morto coberto, com velas em volta e uma cartolina branca com a frase “Representatividade Trans Já”. Minhas boas intenções ao trazer o alimento não me garantiam o *status* de aliado, eu já imaginava. Após algumas falas públicas, das quais me lembro pouco, algumas das manifestantes se posicionaram junto à fila de entrada – entre elas Indianarae Siqueira, figura pública de destaque na política carioca de esquerda –, interpelando o público que entrava no teatro, enquanto se ouviam frases entoadas repetidamente como mantras: “essa peça está nos matando, essa peça está nos matando”. Entrar para assistir ao espetáculo equivalia a ser cúmplice da matança da população trans. A interpelação não me pareceu convencer parte significativa do público a desistir de assistir e por nenhum momento considerei não entrar: eu queria ver *como* a peça matava.

Dentro do teatro, nada dava indício da intranquilidade do lado de fora: o público, distribuído em mesas e cadeiras (já que o Rival tem a disposição espacial de uma casa de shows), conversava alegremente e pedia bebidas. Pouco antes do início, vi que algumas manifestantes entraram para assistir – uma das contestações que vinham fazendo nas redes sociais era a de que a produção de *Gisberta* não havia cedido convites de formação de plateia para elas e imagino que esses tenham sido liberados de última hora, apesar da casa parecer lotada. O espetáculo começa sem menção ao recém-ocorrido. Luis Lobianco entra em cena, acompanhado de um elenco de músicos, que se posicionam nas periferias do palco, grupo que inclui seu marido Lúcio Zandonadi, autor da trilha sonora. Lobianco veste figurino leve, de duas camadas, bege, que não parece tipicamente associável ao gênero masculino ou ao feminino, sugerindo, a meu ver, um desvio de tal binarismo.



O jeito como Lobianco dirige-se ao público, desde o primeiro instante, remete a longevas tradições de narradores e mestres de cerimônias que, livres de constrações relativas à representação dramática de personagens, esforçam-se por criar cumplicidade por meio de estratégias performáticas diversas. Cotejando observações do pesquisador José da Costa sobre o panorama de solos cariocas da primeira década dos anos 2000, parece-me que Lobianco compartilha com atores como Pedro Cardoso em *O autofalante*, o desejo de provocar a impressão de um “contato percebido como direto” (Da Costa, 2007, p. 191), em resposta à qual os espectadores concedem “seus aplausos e sorrisos prévios”, demonstrando que “entenderam e aceitaram a proposta de relação pessoal e quase íntima” (Da Costa, 2007, p. 191-2). Assim como no exemplo da performance de Cardoso (é essa minha impressão a respeito dos modos de Lobianco), está posta em jogo certa “sensibilidade de comediante, marcada por um registro de fragilidade e timidez” (Da Costa, 2007, p. 192). Também como Clarice Niskier em *A alma imoral*, outro exemplo do artigo de Da Costa, poder-se-ia dizer sobre Lobianco que “a apresentação marcadamente despojada e o fato de a artista falar em nome próprio são elementos que configuram uma imagem de verdade e sinceridade pessoal” (Da Costa, 2007, p. 194). Em ambos os espetáculos, observo eu, o público é convocado a embalar-se “na discreta ternura e leveza da atriz [e do ator], com quem estabelece uma relação fraterna de confiança e empatia” (Da Costa, 2007, p. 194-5).

No primeiro bloco de *Gisberta*, Lobianco cita fatos de sua própria vida, da “criança viada” que lembra ter sido, com eles costurando uma aproximação pessoal da história que declara ter desejado retratar, a história de Gisberta. Minha impressão é que, em todas essas falas, o ator demonstra empatia plena pela retratada: a encenação não coloca em dúvida sua própria intenção de prestar uma homenagem respeitosa a uma figura que o merece; respeito em seus próprios termos, é claro, termos que, supõe, compartilha com seu público.

Quando passa a interpretar personagens – figuras inspiradas nas pessoas reais próximas de Gisberta no Brasil, que o ator conheceu durante o processo de pesquisa, e figuras criadas ficcionalmente, que remetem aos anos em que a retratada esteve em Portugal (UM ATOR [...], 2008), Lobianco carrega parte do despojamento construído no primeiro bloco a essa outra forma de representação. A assunção de papéis não pressupõe aqui um virtuosismo técnico rigoroso – como aquele que José da Costa identifica na atuação de Edwin Luisi em *Eu sou minha própria mulher*, cuja intenção seria a de gerar a ilusão do “desaparecimento [do intérprete] em prol da personagem” (Da Costa, 2007, p. 201). Em vez disso, Lobianco é propositalmente displicente com suas apropriações, marcando apenas diferenças sutis entre um e outro tipo. Gisberta Salce não chega a ser representada: pode-se considerar que ela toma o corpo do ator no instante final do espetáculo, numa pose fixa, com Lobianco de costas para a plateia, e, de fato, membros da militância apontaram criticamente para essa imagem. Uma das personagens ficcionais é uma mulher trans, de meia idade, que narra sua lembrança de Gisberta em Portugal. Há humor na representação dessa figura, a meu ver, menos por um regime de caricatura, e mais por um sotaque português executado precisa e debochadamente, em convívio com uma gestualidade que remete a outrem apenas por meio de



pequenas alterações posturais. Para além da tradição teatral de um ator narrador, é inevitável, para mim, associar suas escolhas ao *Porta dos fundos*, série audiovisual de humor que levou o trabalho já consolidado de Lobianco ao grande público, praticando uma linguagem que, em lugar de buscar comicidade no exagero interpretativo, prefere dar luz a um cotidiano de expressões fisionômicas e gestuais diminutas, destacando-se por isso das rotinas popularizadas por grande parte dos programas cômicos de esquetes da televisão brasileira da segunda metade do século XX.

Quando o espetáculo chega ao fim, com a pose de Gisberta de costas, acompanhada de iluminação e música que sugerem uma apoteose, a impressão é de se ter presenciado uma homenagem positiva, de se estar diante de uma posição empática, construída com inteligência e apuro técnico, a respeito de um crime grave, associado a uma opressão social recorrente à qual é importante dar atenção, performada por um ator que demonstrou ter enfrentado essa missão autoimposta com coragem e dedicação, e isso, como é comum acontecer, leva o público às palmas. Nesse momento, reaparecem, vindas do fundo da plateia, algumas das militantes que gritavam do lado de fora do teatro. Eu estou sentado próximo ao palco, do lado esquerdo. Dandara Vital parece ter vindo do fundo e é dela a voz que exclama: “Não bate palma! Não bate palma, gente!”. Minha memória é imprecisa, resgatei mensagens de *WhatsApp* que mandei a amigos na época, para me lembrar de mais detalhes². Dandara vem pelo centro da plateia, chega à distância de aproximadamente três mesas do palco (a distância de onde eu assistia) e sobe em uma mesa, ou em uma cadeira, repetindo palavras de ordem que solicitam especificamente o fim dos aplausos. Por um instante, os aplausos cessam, eu também paro de aplaudir. Lobianco permanece sério, impassível. Depois de alguns segundos, os aplausos voltam, como que incentivados por algumas pessoas da plateia, e logo tomam vulto, mais fortes do que antes, acompanhados de gritos de “bravo” ou algo que o valha. O que era uma reação convencional ao fim apoteótico, performada pelo público coletivamente como uma resposta adequada, transforma-se subitamente em um desafio, uma tomada de posição, um gesto de subversão à ordem imposta pela líder das manifestantes. Eu não volto a aplaudir; não por ter sido levado naquele instante a me posicionar contra o espetáculo, mas por ter preferido, mais uma vez, me bastar no papel de observador.

Diante de uma situação inusitada, embora previsível, decide-se, como uma comunidade confrontada com um dilema ético, por performar o código tradicional, as palmas, como se elas preservassem intacta sua significação, de elogio ao artista, de reconhecimento da grandeza de sua façanha. Patrice Pavis sugere a universalidade de tal reação física por parte do espectador, que “depois de uma imobilidade forçada, libera sua energia [...] e diz [...]: ‘Eu rompo a ilusão, para dizer-lhes que vocês [artistas] me dão prazer ao me dar a ilusão’. O aplauso é o encontro desarmado entre o espectador e o artista, para além da ficção” (Pavis, 1999, p. 22). A intervenção imperativa de Dandara parece acreditar que esse código tradicional pode ser desnaturalizado; sua menção oral às

2 Ouvi e transcrevi os áudios que enviei à minha amiga Patrícia Ubeda, que havia recentemente se mudado para Portugal, acompanhava os acontecimentos pelas redes sociais e, em um primeiro momento, tomava partido junto da indignação de muitos artistas do teatro carioca, que sentiam pessoalmente o impacto da intervenção crítica da militância trans, posicionando-se em solidariedade a Luis Lobianco.



palmas faz com que a elas se dirija atenção, com que nelas se abra a possibilidade de produzir sentidos alternativos; faz com que sua supressão também tenha significado, ainda que esse seja incerto, como um código que não se domina. Como no CCBB, a intervenção pontual e improvisada da atriz concretiza o desejo de participação efetiva no discurso sendo proferido, rasurando para esclarecer. Segundo o relato supracitado de Neto Lucon (2018), a intervenção em Belo Horizonte teria incluído a nudez de algumas manifestantes após o fim do espetáculo e Renata Carvalho corrobora essa informação: “Quando a Juhlia [Santos] tirou os peitos maravilhosos [...] ela quis dizer pra você: ‘eu sou a Gisberta’” (TRANSFAKE [...], 2018). Diferente dessa imagem síntese justaposta no CCBB – a apresentação do corpo mais autêntico que denuncia a inautenticidade da representação –, a intervenção final de Dandara no Rival não dá lição, mas aplica um teste: a voz da mulher trans, presente enfim, dá uma instrução, aparentemente simples, “parem de aplaudir”. A fábula moral já chegou ao fim e o professor-narrador não dá cola na hora do teste (“meu recado já foi dado”, disse Lobianco diante de Dandara). Então, o grupo escolhe coletivamente exaltar a representação em vez de obedecer à ordem de Dandara, aumentando a intensidade das palmas, aumentando o som, batendo as mãos, com força, uma na outra.

Sob essa perspectiva, o público fracassa, reprova no teste ético: confrontado com o exemplo real da mulher cujo corpo é cotidianamente agredido, ele não consegue rever seu procedimento tradicional, nem compreender suas palmas como violência simbólica contra a mulher ali de pé. Contudo, o corpo contrariado de Dandara a três mesas do palco ao centro também está em cena, sua intervenção (como um teste no qual o outro fracassa) dialoga com a tradição da arte da performance, não só por imbricar arte e vida de modos desafiadores, como por submeter o próprio corpo a usos heroicos e masoquistas, diante dos quais se espera que o público participante seja convocado a rever as condições estruturais daquele acontecimento que presencia e pelo qual é corresponsável. Ao destacar o gesto das palmas, a atriz exhibe nele a incoerência de se pensar eficaz a representação teatral por corpos não correspondentes, a fragilidade de seu objetivo nobre de gerar transformação social. E o faz utilizando-se do teatro, refuncionalizando seu próprio código em seu próprio espaço, não por via discursiva (“eis a verdadeira Gisberta”), mas pela construção de um jogo que faz o gestual cotidiano daquele que assiste performar.

Há, por fim, dois problemas nessa conclusão do meu olhar sobre o evento. O mais evidente é que Dandara Vital não foi contratada pela produção de *Gisberta*, e, assim, a operação de exhibir o gesto por meio de seu fracasso, em vez de ser típica de uma “poética do fracasso” (Bailes, 2011), não implica na empregabilidade da atriz, nem parece corresponder ao intuito da militância da qual ela fazia parte. Por outro lado, considerando a transformação na cena teatral brasileira desde 2018 em relação à inclusão da pessoa trans (Carvalho, 2023), não seria incorreto supor efetivos, em alguma medida, os métodos dessa militância e mesmo ler meu relato como descrição de um feito de sucesso, necessário como etapa de uma transformação social então em curso. Mas eu estranho essa suposição e isso me leva ao segundo problema, que é este artigo como um todo. Ao associar a relevância do gesto de intervenção da atriz a circuitos conceituais que iluminam outras esferas de



minha reflexão crítica, encosto, potencialmente, na tal questão do *transfake* acadêmico, apontada por Habib (2020). Pois, mediar o aparecimento do gesto diante de um público de leitores desta publicação, tempos depois, é, inevitavelmente, dele tomar domínio, é dizer que ele ganha sentido especificamente pelo meu olhar, por minha participação como observador privilegiado, a partir do desvio que nele performo em direção à esfera da ineficácia na arte, esfera pela qual sou eu quem me interessou e à qual dou valor, e pergunto-me, posto que meu desvio é tão problemático, se seria melhor não publicar.



Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*, v. 3, n. 4. 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/731>. Acesso em: 25 set. 2024.
- BAILES, Sara Jane. *Performance theatre and the poetics of failure: Forced Entertainment, Goat Island, Elevator Repair Service*. EUA/Reino Unido: Routledge, 2011.
- CARVALHO, Renata. Comunicado. [S. l.], 27 nov. 2023. Instagram: @renatacarvalhooficial, @coletivot e @monartbr. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C0KWTWG9vNwX/>. Acesso em: 14 abr. 2025.
- CARVALHO, Renata. Representatividade Trans Já: Diga Não ao Trans Fake. *Agência de notícias da AIDS*, São Paulo, 18 mar. 2017. Disponível em: <https://agenciaaids.com.br/artigo/representatividade-trans-ja-diga-nao-ao-trans-fake>. Acesso em: 17 jul. 2024.
- DA COSTA, José. Solos cariocas: subjetividade e política da cena. *Sala Preta*, São Paulo, v. 7, 2007. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57337>. Acesso em: 25 fev. 2024.
- FAVERO, Sofia Ricardo; MARACCI, João Gabriel. Transfake e a busca pela verdade na representação de travestis e pessoas trans. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*, Cuiabá, v. 1, n. 4, 2019. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/9186>. Acesso em 25 set. 2024.
- FIBE, Cristina. Transradicalismo: um ator cisgênero pode interpretar um personagem trans? Revista Época, *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jan. 2018. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/01/transradicalismo-um-ator-cisgenero-pode-interpretar-um-personagem-trans.html>. Acesso em: 17 jul. 2024.
- FREITAS, Marcio. *Desvios de mim: autorrepresentação e cena teatral contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2021.
- GOES, Tony. Quem acha que só ator trans pode fazer personagem trans não sabe o que é teatro. *F5 - Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 jan. 2018. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/tonygoes/2018/01/quem-acha-que-so-ator-trans-pode-fazer-personagem-trans-nao-sabe-o-que-e-teatro.shtml>. Acesso em: 17 jul. 2024.
- GOMES, Josué; CALDEIRA, Helvio. Gisberta: o apagamento trans que se repete. *Jornalistas Livres*, Belo Horizonte, 7 jan. 2018. Disponível em: <https://jornalistaslivres.org/gisberta-o-apagamento-trans-que-se-repete>. Acesso em: 17 jul. 2024.
- HABIB, Ian Guimarães. Corpos transformacionais: A facetrans no Brasil. *Arte da Cena*, Goiânia, v. 6, n. 2, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/64738>. Acesso em: 25 set. 2024.
- LUCON, Neto. Artistas de BH fazem ato por representatividade trans nas artes e repudiam TransFake. *NLUCON*, São Paulo, 4 jan. 2018. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20180108173031/http://www.nlucon.com:80/2018/01/artistas-de-bh-fazem-ato-por.html>. Acesso em: 27 jul. 2024.
- LUIS Lobianco: graça na Porta dos fundos e polêmica em “Gisberta”. [S. l.]: MUKA, 2018a. 1 vídeo (18:45). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UUFUStkPp9E>. Acesso em: 4 ago. 2024.



LUIS Lobianco se pronuncia após ataques por peça sobre trans em Belo Horizonte: exausto. *Extra*, Rio de Janeiro, 11 jan. 2018b. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/luis-lobianco-se-pronuncia-apos-ataques-por-peca-sobre-trans-em-belo-horizonte-exausto-22276838.html>. Acesso em: 17 jul. 2024.

MESA-REDONDA Crítica não é censura: de quem é a arte que pode tudo? Mediação de Michele Rolim. MITSP: São Paulo, 27 mar. 2018. 1 vídeo (2:06:22). Disponível em: <https://youtu.be/-7MagjknLLA?si=m4ZxK5txwt4vLyu3>. Acesso em 20 set. 2024.

MONART, Movimento Nacional de Artistas Trans. Nós do Movimento Nacional de Artistas Trans [...]. [S. l.]: 12 jan. 2018. Facebook: @representatividadetrans. Disponível em: <https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/photos/a.1873789022890665/1996303500639216>. Acesso em: 27 jul. 2024.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Alice. Como fazer transfake. [S. l.], 19 mar. 2018. Facebook: @pequenasfelicidades-trans. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2013594158898541>. Acesso em: 20 set. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REIS, Luis Felipe. Um libelo contra a transfobia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 mar. 2017.

RODRIGUES, Catarina Marques. Gisberta, 10 anos depois: a diva transexual que acabou no fundo do poço. *Observador*, Portugal, 21 fev. 2016. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/gisberta-10-anos-diva-homofobia-atirou-fundo-do-poco>. Acesso em: 26 jul. 2024.

SALABERT, Duda. Sobre a peça Gisberta, Luis Lobianco, Transfobia e CCBB. [S. l.], 8 jan. 2018. Facebook: @dudasalabert. Disponível em: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2065584333722864&id=100008139526869. Acesso em: 17 jul. 2024.

SERELLE, Marcio; SENA, Ercio. Crítica e reconhecimento: lutas identitárias na cultura midiática. *MATRIZES*, São Paulo, v. 13, n. 1, 2019. Disponível em: <https://revistas.usp.br/matriz/es/article/view/148793>. Acesso em: 13 jul. 2024.

TRANSFAKE em Gisberta. Participação: Luis Lobianco. Belo Horizonte: MONART, Movimento Nacional de Artistas Trans, 2018. 13 vídeos. Disponível em: <https://youtu.be/6Iu77fzOLOc?si=-j-Wo0I0uEDXJMED6>. Acesso em: 17 jul. 2024.

UM ATOR à prova de gêneros: uma entrevista com Luis Lobianco sobre Gisberta. *Blog Tempo Festival*, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://tempofestival.com.br/tv-tempo/um-ator-a-prova-de-generos-uma-entrevista-com-luis-lobianco-sobre-gisberta>. Acesso em: 16 set. 2024



Biografia acadêmica

Marcio Freitas - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Professor efetivo da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Escola de Teatro, Departamento de Teoria do Teatro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

E-mail: marcio.freitas@unirio.br

Financiamento

UNIRIO

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Marcio Freitas

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

Editores responsáveis

Christina Fornaciari

Júlia Guimarães

Júlia Morena Costa

Juliana Coelho

Raquel Castro

Thálita Motta

Histórico de avaliação

Data de submissão: 5 outubro 2024

Data de aprovação: 9 abril 2025