



***Gisberta* ou a transvertebração de um corpo sem órgãos**

Gisberta or the Transvertebration of a Body Without Organs

Rodrigo Ielpo

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

rodrigoielpo@letras.ufrj.br

Resumo: Este artigo tem por objetivo pensar a criação dramatúrgica do espetáculo *Gisberta*, dirigido por Renato Carrera, a partir de um diálogo entre as reflexões de Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre o conceito de “corpo sem órgãos” e o dispositivo que Marcel Proust chamará, no início de *Du côté de chez Swann*, primeiro volume de *À la recherche du temps perdu*, de transvertebração.

Palavras-chave: teatro; *Gisberta*; corpo sem órgãos; transvertebração.

Abstract: This article intends to analyze the dramaturgical creation of the play *Gisberta*, directed by Renato Carrera, by analyzing the reflections of Gilles Deleuze and Félix Guattari on the concept of “body without organs” and the device that Marcel Proust calls transvertebration at the beginning of *Du côté de chez Swann*, the first volume of *À la recherche du temps perdu*.

Keywords: theater; *Gisberta*; body without organs; transvertebration.

No ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração.¹

[...]
e Parece até
que estavam em ti as suas vozes
a constante presença das suas máscaras
desde antes do dilúvio.²

¹ ARTAUD. *O teatro e seu duplo*, p. 95

² PIMENTA. *Indulgência plenária*, p. 107.

A transvertebração como dispositivo de dessubjetivação

Em dado momento do início do livro *Du côté de chez Swann*, primeiro volume de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, o narrador relata a experiência do jovem Marcel com a lanterna mágica que havia ganhado de sua família. Descrevendo a lenda de Geneviève de Brabant,³ o narrador nos mostra como as projeções multicoloridas geradas pelo aparato luminoso juntavam-se aos menores acidentes da superfície sobre a qual eram aplicadas. Esses acidentes, ao invés de se interporem entre os elementos projetados, destituindo-os de sua clareza e riqueza potenciais, eram, ao contrário, incorporados por eles, fazendo corpo, se podemos dizer, com as formas e cores que lhes vinham ao encontro, originando novas imagens através de um movimento de assimilação que o narrador irá chamar de transvertebração. Não haveria, assim, uma lei de formação dos corpos que ordenasse, de forma antecipada, todos os resultados possíveis – e não previstos – das relações entre as imagens projetadas e o plano de projeção. Modificando a previsibilidade própria à formação de imagens desse gênero de aparato óptico, o que o jovem Marcel via era nada mais nada menos que o resultado de forças dessas duas dimensões por meio de uma operação que propiciava a transformação de todo obstáculo em matéria de criação das figuras resultantes. Estas, diferenciando-se dos padrões imagéticos de origem que deveriam narrar a lenda, acabavam por lançar as formas em uma imprevisibilidade produtiva própria ao dispositivo de materialização dos personagens projetados. Segundo as palavras do próprio narrador,

Movendo-se a lanterna, eu distinguia o cavalo de Golo, que continuava a avançar sobre as cortinas da janela, inscrevendo-se em suas dobras, descendo em suas fendas. O próprio corpo de Golo, de uma essência tão sobrenatural como a de sua montaria, aproveitava-se de qualquer obstáculo material, de qualquer objeto incômodo que encontrasse no caminho, tomando-o como ossatura e tornando-o interior, fosse a maçaneta da porta, à qual logo se adaptava e onde flutuava invencivelmente sua veste vermelha ou seu rosto pálido sempre tão nobre e tão

³ Lenda popular durante a Idade Média. Ver: PROUST. *Du côté de chez Swann*, p. 580.

melancólico, mas que não deixava transparecer nenhuma inquietude vinda dessa transvertebração.⁴

A passagem acima deixa claro o que procurei explicitar. O corpo de Golo só poderia materializar-se por via de um trabalho de incorporação do meio sobre o qual era dado a ver, não havendo nenhuma ordem anterior aos encontros a originar sua própria aparição final. É essa dinâmica que Proust irá chamar, ao final dessa citação, de “transvertebração”, descrevendo, assim, uma espécie de plasticidade virtual dos corpos. Proponho aproximar esse mecanismo daquilo que Gilles Deleuze chamará, em “Para dar um fim ao juízo”, de “sistema da crueldade”. Esse sistema se oporia a toda uma tradição que Deleuze nomeará como “doutrina do julgamento”, evocando a ideia de uma “existência recortada em lotes, os afectos distribuídos em lotes”, os quais, por sua vez, seriam “referidos a formas superiores”.⁵ Confinando os corpos em dispositivos de organização a partir de fundamentos anteriores à própria existência singular, esse sistema seria confrontado com aquele da crueldade, indicando o “processo pelo qual uma força se enriquece ao se apossar de outras forças somando-se a elas num novo conjunto, num devir”.⁶ Assim, como no caso da transvertebração proustiana, o que estaria em questão seria a possibilidade de produção de corpos em um sistema que não estaria prescrito antes da experiência concreta de um tornar-se corpo por meio de uma rede de afecções que fará das marcas que o atravessarem o signo mesmo de sua plasticidade, logo, de sua liberdade: “O sistema da crueldade enuncia as relações finitas do corpo existente com forças que o afetam [...]”.⁷ Desse modo, poderíamos pensar um aprofundamento da noção elaborada por Proust com base no campo de fabricação corporal a

⁴ “Si on bougeait la lanterne, je distinguais le cheval de Golo qui continuait à s’avancer sur les rideaux de la fenêtre, se bombant de leurs plis, descendant dans leurs fentes. Le corps de Golo lui-même, d’une essence aussi surnaturelle que celui de sa monture, s’arrangeait de tout obstacle matériel, de tout objet gênant qu’il rencontrait en le prenant comme ossature et en se le rendant intérieur, fût-ce le bouton de la porte sur lequel s’adaptait aussitôt et surnageait invinciblement sa robe rouge ou sa figure pâle toujours aussi noble et aussi mélancolique, mais qui ne laissait paraître aucun trouble de cette transvertébration.” (PROUST. *Du côté de chez Swann*, p. 105, tradução minha).

⁵ DELEUZE. Para dar um fim ao juízo, p. 146.

⁶ DELEUZE. Para dar um fim ao juízo, p. 150.

⁷ DELEUZE. Para dar um fim ao juízo, p. 150.

partir do que Deleuze, juntamente com Félix Guattari, chamará de “corpo sem órgãos”, em um diálogo com as reflexões de Antonin Artaud. Para eles, à determinação injuntiva “Você será sujeito⁸ e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado”,⁹ devemos contrapor o corpo sem órgãos. Como ambos sustentam,

Ao conjunto dos estratos, o CsO [Corpo sem órgãos] opõe a desarticulação (ou as *n* articulações) como propriedade do plano de consistência, a experimentação como operação sobre este plano (nada de significante, não interprete nunca!), o nomadismo como movimento (inclusive no mesmo lugar, ande, não pare de andar, viagem imóvel, dessubjetivação).¹⁰

Opondo a fixação dos sujeitos ao nomadismo propiciador da experiência de dessubjetivação, Deleuze e Guattari apontam para a potência constitutiva que seria própria à liberdade dos corpos em devir. Ou seja, contra “o corpo organizado sem o qual o juízo não poderia se exercer” é que o CsO proposto por Artaud se insurgiria ao colocar em cena “um corpo afetivo, intensivo, anarquista, que só comporta polos, zonas, limiars e gradientes”.¹¹ É a um exercício desse tipo que outra passagem do mesmo livro de Proust citado há pouco parece aludir por meio de um deslizamento das fronteiras entre os estados de sono e vigília. Intermediado pela leitura de um livro, esse deslizamento provoca uma interrupção dos fluxos de consciência do personagem, os quais, pela força do hábito, o conduziam ao sentimento de coincidência consigo mesmo. Como nos explica Marcel,

durante o sono, não havia cessado de refletir sobre o que acabara de ler, mas essas reflexões tinham assumido uma feição um tanto particular; parecia-me que eu mesmo era

⁸ Importante ressaltar que, no original francês, o vocábulo *sujet* remete ao mesmo tempo a sujeito, assunto e súdito. Este último termo não deixa de ecoar na formulação proposta pelos autores, intensificando, assim, a posição de subordinação dos corpos à antecipação limitadora de toda experiência às forças conjuntivas impostas pela doutrina do julgamento.

⁹ DELEUZE; GUATTARI. Como criar para si um corpo sem órgãos, p. 22.

¹⁰ DELEUZE; GUATTARI. Como criar para si um corpo sem órgãos, p. 22.

¹¹ DELEUZE. Para dar um fim ao juízo, p. 148.

o assunto de que falava o livro: uma igreja, um quarteto, a rivalidade entre François I^{er} e Charles Quint.¹²

Pode-se ver nesse fragmento, que aparece logo no início da *Recherche*, os ecos da dessubjetivação apontada por Deleuze e Guattari na fabricação do CsO. Estaríamos, então, no domínio do que Artaud, em alusão feita pelos autores, chamará de “um *outro plano*, obscuro, informe, onde a consciência não entrou [...]”.¹³

Transvertebrar ou o informe como potência da forma

É esse plano que vemos surgir na forma de uma disponibilidade do espírito em “O Teatro da Crueldade”. Nesse, Artaud afirma que o importante “é que, através de meios seguros, a sensibilidade seja colocada num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada, é esse o objetivo da magia e dos ritos, dos quais o teatro é apenas um reflexo.”¹⁴ Criticando toda tentativa de um teatro que opere primeiramente por via da racionalidade do espectador, Artaud evoca o humor, a poesia e a imaginação como forças capazes de promover “uma destruição anárquica” capaz de “questionar organicamente o homem, suas ideias sobre a realidade e seu lugar poético na realidade.”¹⁵ A partir dessas duas passagens, gostaria de retomar a alusão ao “*outro plano*” de Artaud evocada logo acima por Deleuze e Guattari sob o signo de uma violência constitutiva. Para isso, é preciso que compreendamos a dupla articulação da noção de “informe”, evocada pelos autores, colocando-a em relação com as citações que acabo de fazer. Preconizando um paralelismo de forças entre as percepções provocadas pela magia e pelo rito com as que deveriam ser produzidas pelo teatro, o que Artaud faz é alçar a sensibilidade a serviço de novas possibilidades para o homem, destituindo, por essa via, o papel preponderante ocupado pela consciência.

¹² “je n’avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier; il me semblait que j’étais moi-même ce dont parlait l’ouvrage: une église, un quatuor, la rivalité de François I^{er} et de Charles Quint.” (PROUST. *Du côté de chez Swann*, p. 97, tradução minha).

¹³ ARTAUD. *Les Tarahumaras : Lettres de Rodez*, p. 34-35 *apud* DELEUZE; GUATTARI. *Como criar para si um corpo sem órgãos*, p. 23, grifos do autor.

¹⁴ ARTAUD. *O teatro e seu duplo*, p. 104.

¹⁵ ARTAUD. *O teatro e seu duplo*, p. 105.

Por meio desse processo destrutivo é que o informe surge ao mesmo tempo como destituição e potência da forma. Como nos trechos citados de Proust, parte importante do que está em jogo no elogio da sensibilidade é a capacidade de demolição da “influência anestésiante do hábito”,¹⁶ como nos diz o autor. A partir daí é que as formas empobrecedoras da vida¹⁷ entram em declínio, fazendo, como quer Artaud, com que o homem “possa retomar seu lugar entre os sonhos e os acontecimentos”.¹⁸ Em sua dupla articulação, o informe configuraria, então, o complexo de forças disjuntivas e ao mesmo tempo conjuntivas na base da transvertebração proustiana, aproximando-a, assim, do plano de constituição próprio à formação dos CsO.

Para situarmo-nos cada vez mais no campo do teatro, seria possível estabelecer um diálogo, senão entre os meios, ao menos com parte dos fins de uma experiência levada a cabo por outro estudioso das questões teatrais, o polonês Jerzy Grotowski. De acordo com o que Grotowski afirma em seu texto mais conhecido, “Em busca de um teatro pobre”, o que busca em suas experiências com os atores de seu Teatro-laboratório “é uma técnica de ‘transe’ e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator”.¹⁹ E essa técnica se caracterizaria

¹⁶ “Influence anesthésiante de l’habitude.” (PROUST. *Du côté de chez Swann*, p. 105, tradução minha). Até o momento em que Marcel faz a experiência da memória involuntária, na célebre passagem em que, “contra o meu hábito” (PROUST. *Du côté de chez Swann*, p. 144), leva à boca o chá com pedaços de *madeleine* umedecidos, o hábito é evocado justamente como fiador das formas estáveis que garantem ao “eu” seu pleno reconhecimento.

¹⁷ O conjunto dessas formas pode ser pensado através das duas vozes que Guattari denomina, em “A produção da subjetividade” como sendo as “Vozes de poder: que circunscrevem e cercam, de fora, os conjuntos humanos” e as “Vozes de saber: que se articulam de dentro da subjetividade às pragmáticas técnico-científicas e econômicas” (GUATTARI. *Da produção de subjetividade*, p. 179). A terceira das vozes evocada por Guattari, “Vozes de autorreferência”, seria justamente aquela atuante no plano da “criatividade própria às mutações subjetivas” (GUATTARI. *Da produção de subjetividade*, p. 179), ou seja, as vozes do “Corpo sem órgãos da autorreferência, sem figura nem fundo”, as quais nos abrem “o horizonte inteiramente diferente de uma processualidade considerada como ponto de emergência contínua de toda forma de criatividade” (GUATTARI. *Da produção de subjetividade*, p. 181).

¹⁸ ARTAUD. *O teatro e seu duplo*, p. 105.

¹⁹ GROTOWSKI. *Em busca de um teatro pobre*, p. 14.

justamente não por uma ação voluntária, mas sim “por uma via negativa” capaz de promover a “erradicação de bloqueios”.²⁰ Não por acaso, Grotowski irá chamar nossa atenção para os riscos de uma tal técnica capaz de lançar o corpo em um vazio que ele chamará de informe.²¹ Para que isso não ocorra, é necessário que o trabalho “seja apoiado e expresso pela articulação formal e pela estruturação disciplinada do papel”.²² Se refletirmos sobre as ressonâncias do termo “informe” no texto de Grotowski, veremos que ele não está, de forma alguma, em contradição com o que foi dito até aqui. Trata-se, antes de tudo, não de se fixar em uma forma *a priori*, mas de evitar que a “erradicação dos bloqueios” leve a uma dissipação total da forma, o que acarretaria, então, numa falha da segunda articulação (conjuntiva) a que aludi anteriormente. Ou seja, trata-se, para Grotowski, de encontrar os meios de permitir, nos termos de Deleuze e Guattari, novos agenciamentos, uma vez que “o juízo impede a chegada de qualquer novo modo de existência”.²³ O mecanismo de invenção desses novos modos de existência é que me parece legítimo chamar, por empréstimo a Proust, de transvertebração.

A partir daí é que gostaria de colocar a questão adiada – mas evocada desde o princípio pelo título – que me trouxe até aqui: como pensar o trabalho de autoria na elaboração dramática do espetáculo *Gisberta* a partir da pequena constelação de autores e conceitos que venho tentando tecer?

***Gisberta* ou a transvertebração como princípio de criação coletiva**

Embora tenha aparentemente caminhado de uma cartografia conceitual abrangente para as especificidades de um *corpus* bem delimitado – *Gisberta* –, o que procurei fazer desde o início foi justamente o contrário. Ou seja, o desenvolvimento apresentado até este ponto não é mais do que a tentativa de refletir sobre o que chamarei de um “circuito cênico” fabricado pela peça. Tal expressão aponta justamente para a constituição do conjunto de dispositivos mobilizados pela montagem cujo

²⁰ GROTOWSKI. Em busca de um teatro pobre, p. 15.

²¹ *Shapelessness*, no original, em inglês. Ver: GROTOWSKI. *Towards a Poor Theatre*, p. 17.

²² GROTOWSKI. Em busca de um teatro pobre, p. 15.

²³ DELEUZE. Para dar um fim ao juízo, p. 153.

princípio e efetividade são, assim me parece, totalmente tributários de um processo de criação que não poderia ser senão coletivo, incluída aí a própria plateia. Dito de outro modo, a noção de circuito tenta dar conta do jogo expositivo resultante da estruturação da montagem, fazendo do texto um elemento entre outros no acontecimento que é a peça, tornando “caduca a distinção entre peça e texto-material”.²⁴

Gisberta traça um recorte da vida da transexual Gisberta Salce Júnior – a qual de fato existiu –, narrando o período que vai de sua vida em São Paulo, em meio às experiências e descobertas formadoras de sua identidade de gênero, até seu assassinato na cidade do Porto, Portugal. Após um período de relativo sucesso em apresentações em bares e boates da cena gay, Gisberta começa a ter problemas com drogas, passando também a se prostituir para, segundo consta, completar a renda que se tornava insuficiente. Já muito debilitada e vivendo em condições de extrema precariedade em um prédio abandonado, Gisberta é descoberta por três adolescentes. Aparentemente penalizados com seu estado, eles passam a visitá-la com alguma constância, dando-lhe, inclusive, comida. Passado algum tempo, a notícia se espalha, e um grupo cada vez maior de jovens, todos frequentadores da Oficina de São José, instituição administrada pela Igreja Católica, passa a visitar Gisberta. A partir de então, o tom das visitas muda, e o resumo dessa história de violência e preconceito é que “agredida e violada sistematicamente por 14 adolescentes durante dias, seu corpo foi encontrado no fundo de um poço de 15 metros”.²⁵ Para piorar, o julgamento que se seguiu à sua morte foi marcado por uma benevolência disparatada em relação aos acusados. Como nos lembra o ativista português Sérgio Vitorino, ligado ao movimento social Panteras Rosa, “[o] juiz disse, textualmente, que o assassinato foi ‘uma brincadeira de mau gosto de crianças que fugiu ao controle’ [...]”.²⁶

²⁴ DANAN. Entre théâtre et performance : la question du texte, p. 80 *apud* PAVIS. *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo*, p. 84.

²⁵ FILHO. A brasileira que virou símbolo LGBT e cujo assassinato levou a novas leis em Portugal. Embora muito fragilizada, ao contrário do que os agressores achavam, Gisberta ainda estava viva quando a atiraram no poço. Inconsciente, acabou morrendo afogada.

²⁶ VITORINO *apud* FILHO. A brasileira que virou símbolo LGBT e cujo assassinato levou a novas leis em Portugal.

Passados pouco mais de dez anos, Luis Lobianco (performance), Rafael Souza-Ribeiro (texto), Renato Carrera (direção) e Claudia Marques (direção de produção) reuniram-se em torno de um mesmo projeto: levar para os palcos a história de Gisberta.²⁷ Idealizada por Lobianco, a montagem, que teve sua estreia no dia 04 de março de 2017 no Centro Cultural Banco do Brasil,²⁸ é fruto de um trabalho coletivo, reafirmando uma aposta que para o ator indica um fazer próprio do trabalho teatral: “Não existe teatro solo!”²⁹ Essa máxima surge de diversas formas nos textos de toda a equipe, compondo o programa da peça e aparecendo de forma especialmente iluminada nas palavras do diretor:

Trilhamos linhas de tempo para poder desenvolver a dramaturgia e o texto, construídos diariamente em sala de ensaio. Do nascimento até a morte de Gis, seguindo em paralelo a linha da vida de Lobianco em conjunto às nossas experiências pessoais, a cena ia aos poucos tomando forma.³⁰

O comentário de Carrera aproxima-nos dos mecanismos de construção proposto pela encenação, indicando a dinâmica específica desse trabalho para além do que o diretor Aderbal Freire-Filho afirma como a “natureza coletiva”³¹ do teatro, aludindo aos diversos profissionais que dão forma à cena. Estes remetem obviamente à multiplicidade de sistemas de significação com os quais o teatro costuma dialogar através da iluminação, cenário, figurino, etc. Estamos no domínio do que Roland Barthes chamou de “polifonia informacional”, afirmando ser “isso a

²⁷ Não se trata da primeira montagem a abordar a história. Em 2013, Eduardo Gaspar escreveu e dirigiu *Gisberta*, monólogo construído em torno do olhar da mãe de Gisberta que chegou aos palcos brasileiros em 2016 depois de diversas apresentações em Portugal. Nesse mesmo ano, a Cia. Barbante de Teatro estreou em São Paulo a peça *Balada de Gisberta*. Além disso, outras produções em campos distintos ao do teatro têm tratado do tema. De forma resumida, poderíamos citar *Balada de Gisberta*, música de Pedro Abrunhosa interpretada entre outros por Maria Bethânia, além do livro *Indulgência plenária*, longo poema de Alberto Pimenta (2007).

²⁸ Tendo entrado em circuito depois dessa temporada, a peça continua a ser exibida no momento em que escrevo este artigo.

²⁹ GISBERTA. Programa do espetáculo.

³⁰ GISBERTA. Programa do espetáculo.

³¹ FREIRE-FILHO. Sobre poética e tradução.

teatralidade: *uma espessura de signos*”.³² Mas no caso preciso de *Gisberta*, o aspecto coletivo se dá como princípio primeiro, antes da própria fabricação textual,³³ lançando a equipe em um jogo de composição que parece dialogar diretamente como o que Deleuze e Guattari chamarão de “agenciamentos coletivos de enunciação” para dar voz aos personagens. Como os autores explicam em “Sobre alguns regimes de signos”, “um sujeito nunca é condição de linguagem nem causa de enunciado: não existe sujeito, mas somente agenciamentos coletivos de enunciação [...]”.³⁴

Ora, há na montagem uma aparente contradição que, na verdade, se resolve exatamente por uma aposta que ecoa o postulado que acabei de citar. Sob o título enunciado na forma de um nome próprio – *Gisberta* –, o que falta é justamente a especificidade do que seria essa voz particular. Lobianco explica que durante o período de preparação do espetáculo, “[e] ntendemos juntos que a voz de *Gisberta* não aparece na personificação

³² BARTHES. *Literatura e significação*, p. 166, grifos do autor. A posição de Barthes dialoga diretamente com o que diz Danan na continuação da citação feita mais acima. Procurando situar essa dinâmica em uma especificidade do teatro contemporâneo, Danan afirma que neste o texto-material estaria inscrito “em uma polifonia cênica que o dramatiza, inventando novas formas de dramaticidade de que o texto não seria mais o único detentor.” (DANAN. *Entre théâtre et performance : la question du texte*, p. 80 *apud* PAVIS. *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo*, p. 84). Ou seja, assim como Barthes, Danan chama atenção para o “circuito cênico” através do qual a peça se materializará, circuito esse, como vimos, constituído pelo conjunto de dispositivos que apontam para a “polifonia” mencionada por ambos os autores.

³³ Em “Point de vue”, pequena introdução organizada por Christian Biet e Christophe Triau para seu livro *Qu'est-ce que le théâtre*, David Lescot cria um brevíssimo e divertido texto a respeito do “lugar” do autor nas criações teatrais. Lescot inicia seu relato pela constatação: “Eu terminei antes dos outros. Terminei primeiro, antes de todo mundo, trabalhei sozinho, hesitei, sofri sozinho, quis parar. Não parei. Terminei. Entreguei o texto” (LESCOT. *L'auteur*, p. 23). Porém, após toda a operação pela qual passa o texto até o dia da estreia, sofrendo, inclusive, as modificações impostas pelo diretor, Lescot conclui: “A noite cai. E o silêncio. Penso: ‘O autor não é realmente o último dos últimos’” (LESCOT. *L'auteur*, p. 26). Lescot descreve uma coletividade própria ao teatro, mas que separa o dramaturgo do restante da equipe, isolando-o temporalmente e espacialmente. Chamo atenção para essa distinção para marcar de forma incontestemente o lugar radical que o coletivo ocupa no circuito cênico sobre o qual se apoia *Gisberta*.

³⁴ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs III*, p. 85.

do ator”.³⁵ Desse modo, como na transvertebração proustiana, o que se vê em cena é uma partitura de vozes que vão fazendo corpo com o próprio corpo do ator, atravessado pelas histórias da mãe e irmãs de Gisberta, ou, segundo Souza-Ribeiro, responsável pelo texto, “[h]istórias guardadas numa foto que teima em amarelar, escritas no cartão postal, histórias zeladas pelo movimento LGBTQ”.³⁶ Isto é, era preciso evocar desde o princípio a pluralidade de vozes que permitiriam, só assim, fazer falar uma singularidade, evitando qualquer confusão entre um nome próprio e a fixação em uma forma-sujeito supostamente na origem dos enunciados apresentados em cena. Como Golo, Lobianco empresta sua plasticidade a serviço da história contada, sem desaparecer por detrás dos personagens encenados, nem oferecer, por outro lado, qualquer resistência à aproximação destes. Conseqüentemente, o circuito cênico produzido é, ao mesmo tempo, tributário e fiador do corpo do ator com o qual joga, evitando, por essa via, “representar a personagem título”.³⁷

O que quero dizer é que as operações desse circuito indicam, de certa maneira, que em *Gisberta* não há corpo nem voz anterior ao seu próprio performar: do mesmo modo que Golo não existe antes de ser projetado na matéria sobre a qual se exhibe, o que se vê no palco é a virtualidade de um corpo que, mais do que existir, insiste a cada instante por meio dos diferentes jogos com os quais vai compondo/contando a história da personagem. Segundo Richard Schechner, “[p]erformances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias”.³⁸ Poder-se-ia dizer com isso que a performance apresentada marcaria o ponto de condensação dos corpos – seu momento conjuntivo –, ponto este em que a voz de uma forma-sujeito seria reconhecida pelo público? Não no caso de *Gisberta*. A plasticidade a que aludi mais acima, implicando a incrível velocidade com que o ator desliza das formações cômicas para as trágicas ou de um personagem a outro, remete antes a uma espécie de agilidade cênica que não nos autoriza a pensar em termos de afirmações identitárias garantidas por uma voz individual. Como o próprio Lobianco nos diz em uma

³⁵ GISBERTA. Programa do espetáculo.

³⁶ GISBERTA. Programa do espetáculo.

³⁷ LOBIANCO. Luis Lobianco, sobre protestos de trans: ‘Tive crise de pânico, fiquei paranoico’.

³⁸ SCHECHNER. O que é performance?, p. 27.

entrevista, ao ser questionado sobre que posição Gisberta teria frente à determinada situação: “Não posso falar por ela. Nunca falei.”³⁹ Por tudo isso, pode-se dizer que, na peça, os enunciados parecem performar não o que seria o próprio de uma voz, mas sim seus atravessamentos pelo circuito engendrado pelo complexo ator/autor/diretor/personagens. É por meio desse circuito que os enunciados “remodelam e adornam os corpos, contam histórias”⁴⁰ como diz Schechner, mas sem se entregarem por muito tempo a nenhuma organização privilegiada, mantendo ativa a tensão relativa ao informe que permite ao CsO do ator criar novos “modos de existência [...] na medida em que faz existir a nova combinação”.⁴¹

Acertada, nesse sentido, é a brincadeira com a imagem real de Gisberta. Sugerida por meio de um jogo conduzido pelo olhar do ator ao folhear um álbum de retratos, essa imagem nunca é, de fato, materializada diante da plateia ao longo da encenação. Esse último engenho atinge em cheio os espectadores, ligando-os de forma definitiva ao circuito desenvolvido pela equipe. A imagem assinalada, mas não vista, pode ser entendida como um convite aos corpos dos que pretendiam colocar-se a uma distância “segura”, arrastando-os à figuração de um vazio ao qual o trabalho incita, entretanto, a preencher: a própria Gisberta. Destituído, assim, de um corpo isolado que se encontraria protegido por uma suposta fronteira entre palco e plateia, o público passa a atuar diretamente na composição apresentada. Convocado a fazer parte da transvertebração através da qual *Gisberta* é montada, cada espectador pode fazer a experiência do “combate-entre” propiciado pela peça, somando-se ao “processo pelo qual uma força se enriquece ao se apossar de outras forças somando-se a elas num novo conjunto, num devir”.⁴² Aceito esse jogo, ele terá a gratificante e dolorosa surpresa de se ver parte integrante de novos agenciamentos coletivos de enunciação, capazes de dar novos sentidos a si mesmo ao mesmo tempo em que participa do enfrentamento e subversão do campo de forças que havia sentenciado Gisberta.

³⁹ LOBIANCO. Luis Lobianco, sobre protestos de trans: ‘Tive crise de pânico, fiquei paranoico’.

⁴⁰ SCHECHNER. O que é performance?, p. 27.

⁴¹ DELEUZE. Para dar um fim ao juízo, p. 153.

⁴² DELEUZE. Para dar um fim ao juízo, p. 153.

Em *Kafka: pour une littérature mineure*, Deleuze e Guattari afirmam a literatura como máquina de guerra capaz de alterar o campo dos possíveis. Dizem os autores:

Não há sujeito, há apenas *agenciamentos coletivos de enunciação* – e a literatura expressa estes agenciamentos nas condições em que não são dados no exterior, e onde eles existem apenas como potências diabólicas por vir ou como forças revolucionárias a construir.⁴³

O circuito cênico levado aos palcos por *Gisberta* pode muito bem ser compreendido nos mesmos termos em que os autores pensam a literatura. Ao destituir o lugar tradicional da autoria operada a partir das divisões entre ator, autor, diretor e personagens, a equipe responsável pela montagem acaba por integrar de forma radical o próprio público ao funcionamento da máquina de sentidos que coloca em funcionamento. Em certa medida, é possível ver nesse gesto uma radicalização das pretensões de Artaud ao propor o fim da “velha dualidade entre autor e diretor, substituídos por uma espécie de Criador único a quem caberá a dupla responsabilidade pelo espetáculo e pela ação”.⁴⁴ Por meio dessa operação é que, ao final da apresentação, a recuperação de passagens inteiras do julgamento dos assassinos revela a farsa – em seu sentido verdadeiramente teatral – que permite a um só golpe condenar os julgadores e promover a redenção de *Gisberta* como um corpo por vir. Do corpo decomposto de *Gisberta* ao corpo-*Gisberta* como potência criadora própria aos CsO e suas multiplicidades em devir. Projetada sobre o público, *Gisberta* pode, assim, dar novos rostos à “constante presença das suas máscaras”, ressignificando os versos de Pimenta que servem de epígrafe a este artigo.

⁴³ “Il n’y a pas de sujet, il n’y a que des agencements collectifs d’énonciation – et la littérature exprime ces agencements collectifs d’énonciation – dans les conditions où ils ne sont pas donnés au-dehors, et où ils existent seulement comme puissances diaboliques à venir ou comme forces révolutionnaires à construire.” (DELEUZE; GUATTARI. *Kafka: pour une littérature mineure*, p. 33, tradução minha, grifos do autor).

⁴⁴ ARTAUD. *O teatro e seu duplo*, p. 107.

Referências

ARTAUD, Antonin. Les Tarahumaras: Lettres de Rodez. In : _____. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1979. t. IX.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. Literatura e significação. In: _____. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 165-184.

DANAN, Joseph. *Entre théâtre et performance : la question du texte*. Paris : Actes-Sud Papier, 2013.

DELEUZE, Gilles. Para dar um fim ao juízo. In: _____. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 143-153.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: _____. *Mil platôs III*. Tradução de Aurélio Guerra Neto *et al.* São Paulo: Editora 34, 1996. p. 9-29.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs II*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975.

FILHO, Mamede. A brasileira que virou símbolo LGBT e cujo assassinato levou a novas leis em Portugal. *BBC Brasil*, Lisboa, 23 fev. 2016. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/02/160218_brasileira_lgbt_portugal_mf>. Acesso em: 15 maio 2017.

FREIRE-FILHO, Aderbal. Sobre poética e tradução. [Entrevista cedida a] Roberta Souza. *Diário do nordeste*, Fortaleza, 25 out. 2016. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/sobre-poetica-e-traducao-1.1639539>>. Acesso em: 26 maio 2017.

GISBERTA. Direção de Renato Carrera. Rio de Janeiro: Fábrica de Eventos, 2017. Programa do espetáculo

GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. In: _____. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. p. 13-22.

GROTOWSKI, Jerzy. Towards a Poor Theatre. In: _____. *Towards a Poor Theatre*. New York: Routledge, 2002. p. 15-25.

GUATTARI, Félix. Da produção de subjetividade. Tradução de Suelly Rolnik. In: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 177-191.

LESCOT, David. L'auteur. In: BIET, Christian; TRIAU, Christophe (org.). *Qu'est-ce que le théâtre?*. Paris: Gallimard, 2006, p. 23-26. (Coll. Folio Essais)

LOBIANCO, Luis. Luis Lobianco, sobre protestos de trans: 'Tive crise de pânico, fiquei paranoico'. [Entrevista cedida a] Marina Caruso. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 mar. 2018. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/marina-caruso/post/luis-lobianco-sobre-protestos-de-trans-tive-crise-de-panico-fiquei-paranoico.html>>. Acesso em: 2 set. 2018.

PAVIS, Patrice. *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo*. Tradução de Jacó Guinsburg, Márcio Honório de Godoy, Adriano C. A. e Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PIMENTA, Alberto. Indulgência plenária. In: _____. *Marthiya de Abdel Hamid segundo Alberto Pimenta / Indulgência Plenária*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2015. p. 69-116.

PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris: Flammarion, 2009.

SCHECHNER, Richard. O que é performance?. *O Percevejo*, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

Recebido em: 2 de outubro de 2018.

Aprovado em: 1º de janeiro de 2019.