

A performance como dispositivo de produção do artifício em *Lady*, de Ira Sachs

Gabriela Machado Ramos de Almeida*

Resumo: O artigo apresenta uma análise do curta-metragem queer *Lady*, do cineasta estadunidense Ira Sachs (1993), escrito e protagonizado pela atriz e dramaturga lésbica Dominique Dibbell. Em diálogo com Comolli (2008), Brasil (2011), Lopes (2022; 2016) e Sontag (2020), propõe-se pensar a questão da auto-*mise en scène* como um *problema de performance* colocado pelo filme que, a partir do corpo e da voz em cena de uma mulher nunca identificada, inscreve tanto a ficção no documentário quanto o documentário na ficção. Ao longo do texto, são estabelecidas relações entre performance, políticas de gênero e artifício para refletir sobre os modos como o filme produz, em seu projeto estético, imbricações incontornáveis entre vida e imagem a partir do encontro entre cineasta, câmera e atriz.

Palavras-chave: performance; mise-en-scène; documentário; ficção; *Lady*.

Resumen: El artículo presenta un análisis del cortometraje queer *Lady*, del cineasta estadounidense Ira Sachs (1993), escrito y protagonizado por la actriz y dramaturga lesbiana Dominique Dibbell. En diálogo con Comolli (2008), Brasil (2011), Lopes (2022; 2016) y Sontag (2020), proponemos pensar la cuestión de la auto puesta en escena como un *problema de performance* planteado por la película, que, desde del cuerpo y la voz en la escena de una mujer nunca identificada, inscribe tanto la ficción en el documental como el documental en la ficción. A lo largo del texto se establecen relaciones entre performance, políticas de género y artifício para reflexionar sobre las formas en que la película produce, en su proyecto estético, inevitables superposiciones entre vida e imagen a partir del encuentro entre cineasta, cámara y actriz.

Palabras clave: performance; puesta en escena; documental; ficción; *Lady*.

Abstract: The paper presents an analysis of the queer short film *Lady*, directed by the American filmmaker Ira Sachs (1993), and written and performed by the lesbian actress and screenwriter Dominique Dibbell. In dialogue with Comolli (2008), Brasil (2011), Lopes (2022; 2016) and Sontag (2020), the proposition to think about the issue of auto-*mise en scène* as a *performance problem* posed by the film which, based on the body and voice on the scene of a never-identified woman, inscribes both the fiction in the documentary and the documentary in the fiction. Throughout the text, relationships are established between performance, gender politics and artifice to reflect on the ways in which the film produces, in its aesthetic project, unavoidable implications between life and image based on the encounter between filmmaker, camera and actress.

Keywords: performance; *mise en scène*; documentary; fiction; *Lady*.

* Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP), Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo (PPGCOM). 04015-013, São Paulo, Brasil. E-mail: gabriela.mralmeida@gmail.com.

Résumé : L'article présente une analyse du court métrage *queer Lady*, du cinéaste américain Ira Sachs (1993), écrit et mettant en vedette l'actrice et dramaturge lesbienne Dominique Dibbell. En dialogue avec Comolli (2008), Brasil (2011), Lopes (2022; 2016) et Sontag (2020), nous proposons de réfléchir sur la question de la *mise en scène* comme un problème de performance posé par le film, qui, du corps et de la voix dans la scène d'une femme jamais identifiée, inscrit à la fois la fiction dans le documentaire et le documentaire dans la fiction. Tout au long du texte, nous établissons des relations entre performance, politique de genre et artifice pour réfléchir sur la manière dont le film produit, dans son projet esthétique, d'inévitables implications entre vie et image fondées sur la rencontre entre cinéaste, caméra et actrice.

Mots-clés : performance ; *mise en scène* ; documentaire ; fiction ; *Lady*.

Introdução

Nos primeiros segundos do curta-metragem *Lady* (1993), filme de estreia do cineasta *queer* estadunidense Ira Sachs, vemos um plano de detalhe da boca de uma personagem feminina, em imagens em preto e branco: “Eu vejo uma mulher de longe, no gramado. Será que ela está piscando para mim? Será que é para mim que ela sorri? E que sorriso. Tão afiado que cortaria um pão”. Essa personagem feminina que fala, e que nunca é identificada no curta, será acompanhada em sua rotina e em sua intimidade pela equipe de *Lady*, filme cujo projeto estético se constitui a partir de uma experimentação com a linguagem audiovisual que depende fundamentalmente da performance produzida em cena por ela. Ainda nos créditos iniciais, antes mesmo da aparição da imagem de sua boca, somos informados de que trata-se de uma obra escrita e performada por Dominique Dibbell.¹

Na medida em que acessamos o filme, entendemos que o que está em jogo é um encontro entre um cineasta, uma câmera e uma *performer* em que qualquer preocupação com a rotulação do filme como documentário ou como ficção é inviável, porque impossível. E não apenas isso: é mesmo improdutiva, uma vez que o convite do curta é justamente ao borramento dessa fronteira. A própria decisão por não situar bem essa personagem em termos históricos, sociais, econômicos e geográficos é indicativa da estratégia, ainda que as imagens permitam, em certos momentos, algumas inferências. Para o filme, no entanto, ela é apenas *Lady*.

Em diálogo com Jean-Louis Comolli (2008), especialmente a partir do texto *Aqueles que filmamos: notas sobre a mise en scène documentária* e com André Brasil (2011), em *A performance: entre o vivido e o imaginado*, mas buscando produzir uma leitura crítica *queer* e *camp* do curta com auxílio também de Denilson Lopes (2002, 2016) e Susan Sontag (2020), gostaria de afirmar *Lady* como um filme que pode ser pensado, ao mesmo tempo, enquanto inscrição radical do documentário na ficção, e como inscrição radical da ficção no documentário, e demonstrar como essa suspensão acontece *com* e *em função* da performance.

A proposta do artigo é analisar o curta-metragem pensando a questão da *auto-mise en scène* (Comolli, 2008) como um *problema de performance*, colocado em marcha, nesse caso, por essa mulher desconhecida cuja legibilidade de gênero

1. Participante da cena de *performance art* de Nova Iorque no final dos anos de 1980, Dibbell integrou o coletivo Five Lesbian Brothers, em parceria com outras quatro artistas. Esse dado extratextual contribui para a compreensão do filme, tanto no que se refere à performance quanto à vivência lésbica da atriz.

inclusive não é dada a priori e que reivindica abertamente e a todo tempo o artifício, ao mesmo tempo em que desmonta o artifício na própria cena, especialmente pelo modo como interage com o cineasta e sua equipe. Tomo artifício aqui, nos termos de Lopes (2002), como:

[...] uma categoria conceitual, sócio-histórica, estética, articuladora de diferentes produtos culturais e mediadora entre estes e a vida material, que deve ser pensada não tanto como uma simples oposição à realidade, mas como um dissolvente da dualidade real versus irreal. Ao contrário de categorias abstratas, transcendentais, definidas a priori, o artifício é uma categoria material, constituída pelas experiências individuais e coletivas, que será colocada, no momento, com especial ênfase no horizonte das experiências queer contemporâneas. (Lopes, 2002).

O estudo do filme *Lady* se justifica de duas formas: na atualidade que a obra mantém, mais de três décadas após o seu lançamento, como filme *queer* protagonizado por uma mulher com rara autoconsciência performativa em um momento no qual dinâmicas de auto exposição midiática não faziam parte do cotidiano social tal qual no contexto contemporâneo pós-redes sociais digitais; e como contribuição para os estudos sobre performance no campo dos estudos brasileiros de cinema, bem como, por fim, para ajudar a suprir a lacuna existente no país de pesquisas sobre o trabalho do cineasta Ira Sachs, um dos pioneiros do *New Queer Cinema*, contemporâneo de nomes como Todd Haynes, Derek Jarman, Gregg Araki e Karim Aïnouz – com quem fundou, na virada dos anos 1990 para os anos 2000, o coletivo *Dependent cinema*² – mas cuja obra praticamente não é estudada no Brasil.³

Sobre assistir a um filme em que não se tem certeza sobre nada

Em termos estético-narrativos, *Lady* se organiza a partir de duas estratégias audiovisuais complementares e que se intercalam ao longo da duração da obra: 1) sequências em preto e branco, como a que abre o filme, em que vemos a mulher filmada em ambientes internos e externos e nas quais, na maior parte do tempo, ouvimos uma narração em *off* enunciando um texto autorreflexivo bastante marcado, com frases de efeito, que soa artificioso e teatral. Apenas nessas sequências há uso de música extra-diegética; e 2) imagens coloridas, exclusivamente internas, filmadas por uma câmera sempre próxima do seu corpo, no espaço exíguo do que seria o apartamento em que a mulher vive com seu cachorro, acompanhadas por sua fala captada em som direto, com certo tom de improvisado ou espontaneidade, e constantemente dirigida ao cineasta e à sua equipe, em um trabalho de linguagem que remete às práticas documentais do Cinema Verdade.

2. Ver: <https://variety.com/2005/scene/markets-festivals/band-of-outsiders-1117921457/>. Acesso em 7 de julho de 2024.

3. Buscas no Banco de teses e dissertações da Capes, nos anais da Socine e no Google Acadêmico permitem comprovar essa afirmação com facilidade.

Em todas as imagens, sejam elas coloridas ou em preto e branco, dois aspectos chamam a atenção especialmente: a aparente baixa definição (trata-se de um filme independente rodado em 16mm no início da década de 1990) e o caráter notavelmente artificial como a mulher se apresenta, no limite do espalhafatoso, sempre com uma peruca vermelha e um grande topete; uma maquiagem pesada com batom vermelho vazando para fora dos lábios; enormes unhas e cílios postiços, como é possível verificar nas imagens abaixo. A imagem de baixa definição se apresenta aqui como tecnologia de gênero (De Lauretis, 1994) fundamental na produção da dificuldade de leitura desse corpo.

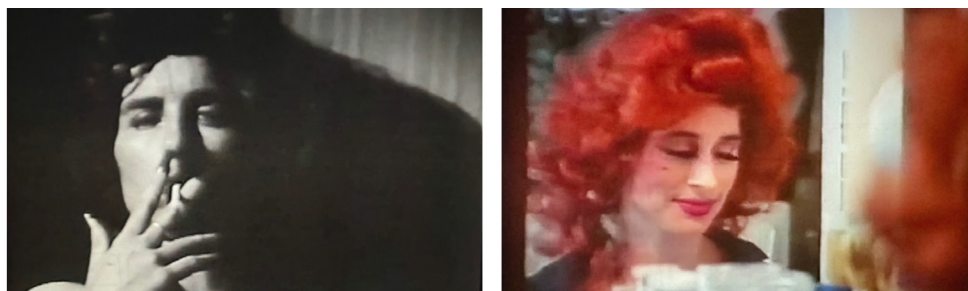


Fig. 1 e 2: *frames* das duas seqüências iniciais do filme
Fonte: captura de tela feita pela autora

De volta à seqüência inicial descrita na abertura desse texto, vemos, em preto e branco, o rosto em close da protagonista deitada na cama (imagem 1), acompanhado por uma narração em off de voz feminina que dá continuidade à fala sobre a mulher que lhe chamou a atenção. Há a enunciação de um desejo lésbico, em uma mistura de autorreflexão com especulação sobre a pessoa que é seu objeto de desejo. A voz – que logo entendemos ser da protagonista – diz:

E se ela não quis chamar minha atenção?

Um mágico arrepio corta o ar quando vejo o seu rosto

Ela é um presente raro e especial para minha alma

Minha alma perdida e com tesão

Eu a chamo. Eu a chamo de um modo especial e telepático

Se estamos destinadas, ela ouvirá o meu canto

Será que vou passar dos limites se a chamar para sair?

Se eu for muito intensa, será que ela vai achar que eu sou uma lésbica babona?

A primeira lésbica que chegou em mim era lasciva e ousada

Senti uma mistura de repulsa e tesão
Mas não vou morrer muquirana
Não vou ser uma solteirona mão-de-vaca
Quero ação
E quem não chora não mama
(Sachs, 1993)

Essa sequência em preto e branco, que dura um minuto e meio e funciona como um prólogo do filme, é seguida por uma quebra que a princípio parece bastante severa, pois produz uma mudança significativa de atmosfera. Findado o texto, vemos o *lettering* com o título do filme e já em seguida imagens coloridas, filmadas por uma câmera na mão, por meio das quais acompanhamos a mulher entrando em um espaço que o filme apresenta como seu apartamento. O plano ponto de vista faz o espectador acessar o local como se fosse um amigo, um acompanhante que a mulher convidou para ir à sua casa: ela abre a porta, cumprimenta o cachorro e convida a equipe – que nunca é mostrada – a entrar.

Toda essa descrição dos primeiros minutos do filme tem como objetivo, afinal, apresentar as marcas gerais da obra e apontar o que, a partir dessa entrada no apartamento, será o seu principal traço: o compartilhamento da intimidade de uma mulher filmada no cotidiano do seu lar, dialogando com o cineasta e com a equipe, absolutamente consciente do processo de realização do filme e capaz inclusive de tentar dirigir a si mesma em cena.

No entanto, o que a princípio parece um documentário inspirado no Cinema Verdade, revela outras camadas que passam a colocar o espectador em estado de suspensão, como buscarei demonstrar aqui: não sabemos se essa é uma mulher cisgênera ou transgênera; não sabemos se ela é uma atriz social participante de uma experiência de cinema documental ou se é uma atriz profissional atuando em um filme de ficção; não sabemos se o texto dito por ela é fruto de improviso e do contato com diretor e equipe durante a filmagem, ou se é um fruto de um roteiro interpretado de modo bastante realista (ainda que os créditos iniciais a apontem como autora do texto). Não sabemos sequer se a peruca vermelha que ela diz usar é de fato uma peruca, porque também pode ser seu cabelo.

O que é possível entender, porém, é que saber disso não importa porque a própria mulher joga o tempo inteiro com o estatuto do real e da ficção até que essa distinção se torne improdutiva: dos momentos em que interfere abertamente na direção quando é filmada em casa ao monólogo em preto e branco em que fala de sexo e se ressentida de não ter mais o seu pênis (como será abordado adiante), a mulher nos convida a retomar a noção de *auto-mise en scène* em Comolli e a interrogar se o que estaria em jogo em *Lady* seria mesmo um exercício de deixar “[...] os personagens se encarregarem de suas intervenções e aparições em cena. Responder às suas proposi-

ções em vez de fazê-los entrar nas nossas” (Comolli, 2008: 54). Não mais guiar, mas seguir, como sugere o autor: “No prolongamento desse primeiro gesto suspensivo, apagar (ou borrar) a fronteira entre a cena e a vida, entre situação vivida e encenada, entre momento e plano; resistir à tentação da regulação, ou torná-la invisível, insensível, impalpável, intemporal” (Comolli, 2008: 54).

Se a discussão proposta pelo autor me inspira a pensar essa dissolução entre a cena e a vida dada pelo filme, ela também apresenta um limite que me leva a outra pergunta: e quando – diferente dos sujeitos filmados a quem Comolli se refere, que possuem certa consciência difusa do estatuto do cinema, da cultura midiática e das lógicas de representação – lidamos com um filme que adota um regime de representação documental para filmar uma *performer*, alguém que, em sua autoconsciência performativa, domina essas práticas, produz sua auto *mise-em-scène* e coloca o espectador em um estado de absoluta incerteza em relação àquilo que vê? Minha aposta é de que talvez seja possível avançar na resposta a essa questão estabelecendo uma relação entre a performance, as políticas de gênero, o artifício e o *camp*, esses dois últimos tomados aqui como categorias estéticas produtivas para analisar o filme em questão.

A performance como dispositivo de produção do artifício

Após entrarmos no apartamento da mulher, passamos a acompanhá-la em atividades a princípio bastante banais: ouvir o recado na secretária eletrônica, deixado por um homem que, pelo teor da mensagem, pode ser seu namorado (lembramos, porém, da enunciação lésbica anterior); preparar o banho do cachorro; conferir sua maquiagem; arrumar o cabelo. Ela sabe que está sendo filmada, interage com a câmera e conversa com o cineasta, negociando a cada instante as condições do encontro que viabiliza o filme e a produção dessa representação. Ira Sachs então lhe pergunta: “você sempre se arruma quando sai?”, e ela responde: “Eu uso a peruca e tal, mas não me arrumo muito. Agora só fiz a maquiagem e o cabelo, mas não é muito”. A resposta contrasta com o que se vê: uma pessoa cuja montagem – maquiagem, cabelo, unhas, cílios – inscreve seu corpo numa ambiguidade de gênero. E logo adiante há um momento interessante do que chamo aqui de “desmontagem”. A mulher se senta na cama, tira o calçado e segue-se o seguinte diálogo:

- Essas sandálias são lindas, mas sapatos de plástico deixam os pés doloridos. Preciso levantar os pés um pouco. Espero que não se importe, não é muito glamouroso. Não sei bem que você procura. Pode me interromper a qualquer momento e...

- Seja você

- Certo, vou ser eu. Sem problemas

(Sachs, 1993)

O recurso a uma feminilidade exacerbada e artificial aproxima a personagem do imaginário clichê do que seja um corpo trans ou travesti, e o modo como ela passa a ser filmada nessas sequências domésticas, bem como nas em preto e branco, faz com que o registro remeta inevitavelmente aos *screen tests* e aos filmes experimentais de Andy Warhol, especialmente aqueles dedicados a artistas travestis e transtêneras que orbitavam a Factory, seu estúdio de criação em Nova Iorque entre as décadas de 1960 e 1980. De modo análogo aos *screen tests* e filmes de Warhol, temos em *Lady* a extensão da duração do plano que leva ao limite as condições para que a pessoa filmada sustente sua presença na cena, até o momento em que a cena parece se desfazer, mas a câmera continua incomodamente ligada. Temos, para além disso, a desmontagem produzida pela própria personagem, que entra e sai da cena na própria duração de um mesmo plano; que faz e desfaz o artifício; que devolve perguntas ao diretor e em diversos momentos se autodirige; que abraça o *camp* em sua performance às vezes andrógina, às vezes hiperfeminina, na linha daquilo a que Sontag (2020: 351), em sua definição do *camp*, descreve como uma feminilidade espalhafatosa, como “prazer pelo exagero das características sexuais e dos maneirismos de personalidade”.

Em sua bonita defesa da performance como a vida que atravessa as imagens e abre a ficção ao mundo fazendo com que ela transborde o próprio filme, Brasil apresenta uma chave de leitura possível para o cinema brasileiro contemporâneo da virada da década de 2000 para 2010, e que eu gostaria de retomar para pensar *Lady*:

Os filmes se criam, desde o início, em mão dupla: de um lado, ficcionalizam-se vidas reais – vidas mais ou menos ordinárias – em uma narrativa de caráter imanente, que levemente se desprende do real sem roteirizá-lo em um gesto demasiado. De outro lado, mas simultaneamente, produz-se algo como uma deriva da ficção, provocada pela deriva da vida ordinária de seus personagens. Assim, nestas obras, a vida ordinária produz ficção – produz imagens – e, em via inversa, se produz nas imagens, é produzida na e pela ficção. (Brasil, 2011: 3).

Se o imbricamento entre vida e imagem é uma questão que atravessa as práticas cinematográficas desde a instituição do cinema moderno, como lembra Brasil (2008), concordo com o autor em seu apontamento de que aquilo que um dia foi *problema* acabou por se tornar *hábito*, ou seja, não mais o que se busca com o cinema mas o ponto de onde se parte. A originalidade e atualidade de *Lady* me parecem residir, assim, na inscrição marcadamente *queer* nessa modulação entre o vivido, o imaginado e o filmado, na incorporação desse ponto de partida que é indiscernibilidade entre real e ficção pelas vias da performance, da teatralidade e do artifício. Uma sequência do filme é especialmente interessante como ilustração do argumento sobre a incorporação do artifício, para além das questões mais especificamente relacionadas à legibilidade de gênero da personagem, que serão retomadas adiante.

Em dado momento, a mulher nos mostra um quadro na parede de sua casa. A materialidade da imagem denuncia, a priori, as condições técnicas um tanto precá-

rias de produção do filme. Como se vê também em outras passagens, temos a câmera mais uma vez muito próxima da personagem, sugerindo que o espaço físico do local não permitia uma distância maior, e vemos a luz utilizada na gravação refletida no próprio quadro do qual a mulher vai falar: “Eu adoro. Não é o quadro, é a foto de um quadro. Você vê? Ele tem uma ereção enorme. Eu acho muito divertido” (Fig. 3 e 4).



Fig. 3 e 4: *frames* da cena de apresentação do quadro (ou da foto do quadro)
Fonte: captura de tela feita pela autora

É muito interessante que a mulher aponte o caráter inautêntico do quadro, especialmente considerando que, com a resolução e a textura da imagem do filme, o espectador não conseguiria notar sozinho que se trata de uma fotografia da pintura e não de uma pintura. Essa composição de cena em que ela parece nos avisar do caráter antinatural de tudo que se vê, bem como a passagem das sandálias de plástico descrita anteriormente, se soma a outra em que a reivindicação do artifício produz momentos que me interessam especialmente.

Após uma tensa conversa ao telefone com Dwayne,⁴ que parece lhe fazer cobranças a respeito de um encontro que não vai acontecer em função do compromisso com o filme, a mulher se dirige ao cineasta e pede desculpas pela duração da ligação, diz que se distraiu, que não consegue mais falar e que acha que não é mais capaz de atuar. Embora esteja em sua casa em um momento bastante íntimo, ela continua montada, com sua maquiagem, cílios postiços, peruca e unhas enormes. A sequência dura três minutos e meio, tem apenas dois cortes (ou seja, é composta por três planos longos), e produz incômodo em função da sensação de estarmos consumindo indevidamente a vida privada de uma pessoa que talvez preferisse não ser filmada em uma discussão íntima. Em certo momento, ela tenta se afastar da câmera e falar mais baixo; diz, entre outras coisas, que não pode ter aquela conversa naquele momento pois há pessoas por todo o apartamento. A gravação segue; não há corte.

Novamente, no entanto, a crença do espectador na possível natureza documental do registro é colocada em suspensão em função da performance: filmada sem cortes em uma cena que parece se alongar mais do que deveria (como se um eventual corte pudesse poupar a personagem do constrangimento pelo teor da conversa

4. Nas cenas em que a mulher é filmada ao telefone, ouvimos exclusivamente ela, nunca o seu interlocutor. O que se depreende das conversas, assim, é fruto de uma especulação a partir do que ela diz. Dwayne é um homem com quem a personagem diz ter algum tipo de envolvimento afetivo-sexual e a quem ela se refere como uma pessoa que lhe provoca sofrimento, mas de quem não consegue se afastar (“minha relação de amor e ódio”).

telefônica, quando de fato só pouparia o espectador), a mulher se dirige ao cineasta, quebra mais uma vez e quarta parede, vira o rosto, olha ansiosamente para o chão e para o lado, coloca a mão no colo de forma bastante afetada e muda de assunto. Se produz aí, então, mais um momento em que a inautenticidade flagrante reivindicada pelo próprio discurso da personagem enseja mais uma produtiva confusão entre vida vivida e vida na imagem. Ela se dirige ao seu quarto, mostra uma parede e diz: “Quando estou triste eu fico olhando para meu diorama. Me ajuda muito a dormir à noite.” Em seguida deita na cama e, olhando para a câmera, continua enunciando seu romantismo de artifício (Marconi & Almeida, 2022): “Durmo e sonho com a Itália, com uma aventura selvagem e romântica em Roma ou algo do tipo. Ou até Pisa, acho, por causa da torre e tudo.”



Fig. 5 e 6: frames da cena em que a mulher fala de seu sonho romântico
Fonte: captura de tela feita pela autora

O corte para um plano fechado do quadro na parede permite ao espectador entender a paisagem retratada e ver a pequena e precária reprodução em miniatura da cidade italiana com a qual a mulher diz sonhar (Fig. 5 e 6). Como que anunciando o fim da cena e ao mesmo tempo expondo as negociações do encontro com a equipe, ela diz: “Não vou sair hoje. São 21h e já estou na cama. Não estou expulsando vocês. Se quiserem a cena dormindo podem ficar”. Ainda montada e enrolada em seu chambre brilhoso de seda azul, ela boceja e fecha os olhos.

Se a performance se instala entre o gesto e a *auto-mise en scène*, produzindo imagens que abrigam experiências, faz sentido aqui retomar a própria definição de performance com a qual André Brasil trabalha no artigo que serve de inspiração a esse texto:

[...] a performance é o momento de uma exposição. Um corpo se expõe e ao se expor cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo. Uma forma aparece e ganha forma – não previamente – mas à medida em que aparece. Uma exposição, uma presença, uma emergência: totalidade precária, a performance articula uma força e uma forma. Nessa articulação, ela deseja a forma – improvável – na medida em que é constantemente ameaçada – por vezes, arruinada – por uma força que a transforma, que a faz defasar, alienar-se de si mesma. (Brasil, 2008: 6).

Todas as cenas analisadas até agora transcorrem nos primeiros dez minutos de *Lady*. Nos dois terços finais do filme, no entanto, o projeto estético do curta se radicaliza com a incorporação de um segundo grau de indiscernibilidade, desta vez no terreno do gênero e da sexualidade, que, se já estava colocado na medida em que a legibilidade de gênero da mulher e sua orientação sexual são desde o início propositalmente ambíguas, aqui se intensifica.

O filme transcorre e vamos entendendo que as imagens em preto e branco apresentam uma mulher – a mesma – que está constantemente em deslocamento em relação a uma vida suburbana. O filme não estabelece relação direta entre as sequências coloridas no apartamento e essas em preto e branco que são prioritariamente externas e mostram uma pessoa em movimento. Como foi dito anteriormente, há uma mudança muito significativa de tratamento não só das imagens, mas também do som nas passagens entre esses registros, e essa alteração importa aqui porque é ela que marca uma diferença de regime performativo. A análise que encerra o artigo, dedicada à sequência mais longa do curta-metragem, com duração de quase cinco minutos, buscará materializar esse argumento.

Aos 11 minutos de filme, tem início um monólogo apresentado na forma de uma narração em off proferida pela mulher, acompanhada de imagens em preto e branco gravadas em um quarto e banheiro de motel (Fig. 7 e 8) e nas quais, diferentemente da conversa informal em sua casa, a personagem inicia um processo de autorreflexão sobre seu corpo, seu gênero e sua sexualidade, ao mesmo tempo em que se monta mais uma vez.



Fig. 7 e 8: *frames* da sequência do monólogo no quarto e no banheiro do motel
Fonte: captura de tela feita pela autora

Não há som direto para voz em nenhum momento da sequência. Transcrevo abaixo alguns trechos do monólogo:

De relance, vejo meu cabelo ruivo e o preto dos meus cílios refletidos na prata brilhante da torneira. De repente tudo brilha e o banheiro pisca para mim. E penso: sexo, sexo, sexo, sexo. Está por toda parte e ainda assim não me sinto sexy. Como pode ser? Mas talvez não seja tão incomum. Quem sabe todos nós nos sintamos um pouco à parte. A sexualidade não é algo profundamente pessoal? E não é

enfada goela abaixo como aquelas comidas de avião? Há duas opções, frango ou filé, e se você for esperto você liga e reserva sem sal, kosher ou vegetariano. Mas, no final das contas, eles não têm todos quase o mesmo sabor?

Mas realmente, realmente sinto como se meu pênis tivesse sido cortado. Explicações? Há muitas. Talvez eu seja perturbada psicologicamente, ou talvez eu fosse homem na vida passada. E, como um braço amputado cujos nervos ainda pulsam, sinto algo que não está lá. Essa é a explicação das vidas passadas. De qualquer forma, pouco importa, sei que tudo estará no lugar na minha próxima encarnação. Quando eu recuperar meu pênis. Sinto falta dele, sinto falta do peso dele. Sinto falta da sensação quando ando. Sinto falta de mostrá-lo, como os homens fazem. Não de tirá-lo e mostrá-lo, mas só de apontá-lo e as pessoas já entenderem.

Sei que é errado querer um pau. Sei que é até ultrapassada a inveja do pau. Ríamos disso há 20 anos. Mas sofro disso, sofro seriamente. Eu me olho no espelho e vejo seios e vejo vagina mas nas minhas mãos eu sinto que sou um homem. Sou um homem, sou um homem. Sou o maior macho. Sou mais viril do que qualquer homem, porque sou mulher. Não sou uma mulher? (Sachs, 1993).

Nesse momento, a mulher começa a se despir do seu chambre claro, enquanto escolhe uma roupa em uma arara disposta ao fundo do quarto (Fig. 9 e 10). Aqui, a legibilidade de gênero da personagem fica ainda mais ambígua: se o filme nos convida em toda a sua duração a suspender a “classificação” mas o condicionamento heteronormativo do olhar vai nos impelir a todo tempo a assentar essa leitura para tentar rotulá-la, afinal, como mulher cisgênera ou transgênera (e esse ímpeto classificatório é normativo em si mesmo), essa sequência nos apresenta um convite à compreensão do gênero nos termos da travessia postulados por Paul Preciado, a aceitar um “entre”.



Fig. 9 e 10: *frames* da sequência do monólogo no quarto e no banheiro do motel
Fonte: captura de tela feita pela autora

Há uma produtiva ambiguidade instaurada entre o corpo da mulher, sua montagem e o que se ouve no monólogo que compõe a narração em *off* de todo esse trecho. Como nos lembra Preciado (2020: 32), “A travessia é o lugar da incerteza, da não

evidência, do estranho. E isso não é fraqueza, é uma potência”. Essa sequência, clímax do filme, é finalizada com um trecho do monólogo em que ela novamente especula sobre amor, acompanhado de imagens bastante escuras da mulher dirigindo à noite. Em determinado momento, a personagem estaciona o carro, desce do veículo e se dirige à entrada de um bar de beira de estrada com letreiro em neon. Ela fuma um cigarro, veste um pomposo casaco de pele, usa brincos enormes e suas unhas e cílios postiços de sempre.

Assumindo o risco da apropriação da noção de auto *mise en scène* em Comolli para abordar um filme experimental situado (assim como sua protagonista), em um lugar de travessia entre ficção e documentário, gostaria de insistir na produtividade, para a análise de *Lady*, de deixar aparecer a *mise en scène* dos sujeitos filmados, e não apenas colocá-los em cena (Comolli, 2008). Tomar a *mise en scène* como uma relação cujo potencial só se atualiza se houver condições para que o sujeito filmado fabule, invente a si mesmo no encontro com o cineasta e a câmera. Ou, nos termos do autor:

Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise en scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir. (Comolli, 2008: 60).

Considerações finais

Pleitear a auto-*mise en scène* em *Lady* como um *problema de performance* me permitiu aproximar uma discussão oriunda da teoria do documentário dos estudos da estética, especialmente com Lopes e Sontag e suas contribuições sobre o artifício e o *camp*. Quando Sontag (2020) afirma que o *camp* não diz respeito à beleza mas sim ao grau de artifício, estetização e afetação, me parece possível trabalhar com a ideia de que o traço *camp* em *Lady* se produz, num gesto fundamentalmente *queer*, a partir do modo como a performance de Dominique Dibbell recorre ao inautêntico, ao exagerado e ao ambíguo, colocando o espectador diante da impossibilidade de assentar tanto uma leitura de gênero e sexualidade quanto uma leitura do próprio filme, em seu trânsito entre documentário e ficção.

Na cena final do curta, de volta ao apartamento, em imagens coloridas e numa conversa com o cineasta (importante lembrar, mais uma vez, que a equipe nunca é vista nas imagens embora perguntas feitas pelo diretor sejam ouvidas em alguns momentos), a mulher toma café da manhã em sua cozinha – mais uma vez maquiadíssima, de peruca e batom vermelhos, unhas e cílios postiços – enquanto fala do seu desejo de voltar para a Flórida, que seria seu lugar de origem. Ela diz ao diretor: “Não há mais nada sobre mim que eu não saiba”, o que é bastante curioso conside-

rando que o espectador chega ao final do curta sem fazer a menor ideia de quem ela seja. E emenda: “Sou uma grande pervertida, desde sempre. Sou suja. Sou vítima de humilhação sexual. Muitas vezes. E eu sou homossexual. Sou homossexual”.

Nessa repetição do termo “homossexual”, ela brinca com a fala e a entonação da voz, sibila, ri de canto, leva à boca sua caneca colorida e toma um gole de café. Fala, na sequência, que está de saco cheio, que vai comer torta de maçã e que precisa ir ao dentista fazer uma obturação, tudo em um alto grau de artificialidade e flagrante deboche (como passar, em apenas alguns segundos, de uma afirmação sobre homossexualidade ao dentista e à torta de maçã?). O filme encaminha seu final, então, com a mulher olhando para a câmera e dizendo, enquanto ri e pisca um olho em tom de cumplicidade: “Acho que me fiz entender, Ira”. Pela primeira vez em quase meia hora de filme ouvimos o diretor dizer: “Corta!”.

Referências bibliográficas

- Brasil, A. (2011). A performance: entre o vivido e o imaginado. In: ANAIS DO 20º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, Porto Alegre. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2011. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2011/trabalhos/a-performance-entre-o-vivido-e-o-imaginado?lang=pt-br>.
- Comolli, J.-L. (2008). Aqueles que filmamos: notas sobre a *mise-en-scène* documentária. In: Comolli, Jean L. Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário [seleção e organização César Guimarães, Rubens Caixeta]. Belo Horizonte: Ed. UFMG, pp. 52-60.
- De Lauretis, T. (1994). “A tecnologia de gênero”. In: Holanda, Heloisa Buarque de (Org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural. Rio de Janeiro: Rocco, pp. 206-242.
- Lopes, D. (2002). Terceiro manifesto camp. In: Lopes, D. O homem que amava rapazes e outros ensaios. Rio de Janeiro: Aeroplano, pp. 89-120.
- Lopes, D. (2016). Afetos. Estudos queer e artifício na América Latina. E-Compós, São Paulo [online], v. 9, n. 2. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1251/897>.
- Marconi, D. & Almeida, G. (2022). “And I need you now tonight, and I need you more than ever”: romantismos de artifício no cinema brasileiro contemporâneo. *Contracampo*, Niterói, v. 41, n. 2, pp. 1-14.
Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/52128>
- Preciado, P. (2020). Um apartamento em Urano: Crônicas da travessia. São Paulo: Companhia das Letras.

Sontag, S. (2020). Notas sobre o camp. In: Sontag, S. *Contra a interpretação e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, pp. 346-367.

Filmografia

Lady (1993), de Ira Sachs.