



UFC

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL**

JOÃO BATISTA NUNES DA SILVA

INFERNINHO: UM REFÚGIO QUEER

FORTALEZA

2026

JOÃO BATISTA NUNES DA SILVA

INFERNINHO: UM REFÚGIO QUEER

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Ines Dieuzeide Santos Souza.

FORTALEZA

2026

JOÃO BATISTA NUNES DA SILVA

INFERNINHO: UM REFÚGIO QUEER

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Aprovado em: 27/01/2026.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Ines Dieuzeide Santos Souza (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Daniela Duarte Dumaresq
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Ma. Shirley Mônica Silva Martins
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A Deusimar.

A Keron, Heitor, Leonardo, Dandara,
Jefferson, Tibira e todos os outros que ousaram
desafiar a cis-hétero normatividade.

A Elenice e Jonas.

A todos os meus eus do passado.

AGRADECIMENTOS

À força maior que criou tudo e todos, ao Cristo que me salvou mais vezes do que posso lembrar e aos anjos que me guiaram por cada caminho.

À arte e à educação, simbolicamente, por me rasgarem e me remendarem tantas vezes e, principalmente, por me ajudarem a ver.

A todas as pessoas que lutaram pelos direitos que hoje garantem a minha existência.

À Universidade Federal do Ceará e ao Curso de Cinema e Audiovisual por terem me transformado, assim como tantos outros.

A Pedro Diógenes, Guto Parente, Yuri Yamamoto, Rafael Martins e toda a família Inferninho, pela entrevista, pelas respostas, por uma obra tão única.

A todos os professores que estiveram na pavimentação do caminho até essa graduação, especialmente, às professoras Maria Ines, Shirley Martins e Daniela Dumaresq por participarem dessa banca; também à Elena, Marinalba, Neyandra, Cláudia, Gerusa, Edson, Simone, Cláudio, Fernando, Aline, Déo, Diego, Virna, Samantha e Yuri.

A Ana Lilian, Talita, Dani, Ellen, Mayra, Cíntia, Arrais, Eric, Renan e todos os amigos que compartilharam risadas, lágrimas, reflexões, motivações, emoções. Sem vocês, eu não estaria aqui.

À Maria Ines Dieuzeide, pelas aulas, pelas reflexões, pela orientação, por sua sensibilidade e dedicação.

A Jonas, por todo o cuidado.

À Elenice, pela vida, por cada vez que também acordou às 4h, por todo o amor.

A mim mesmo, por nunca ter desistido de mim.

Por que as coisas eram assim? O que havia no meu corpo infantil que previa a minha vida inteira? Não importa o quanto nos coçamos até o ponto de sangue, não vamos encontrar uma explicação. Não importa quantas vezes batamos a cabeça contra as barras do cárcere do gênero até que elas se rompam, não vislumbraremos a razão disso. (Preciado, 2019, p.284)

RESUMO

A violência contra pessoas LGBT aparece nas notícias ano após ano, ao mesmo tempo que figuras artísticas e políticas, como Pabllo Vittar e Erika Hilton, por exemplo, ganham cada vez mais visibilidade nacional e internacional. Percebe-se a complexa posição da comunidade LGBTQIAPN+ dentro da sociedade brasileira contemporânea e faz-se necessária a realização de estudos que debatam essa relação. Dessa forma, o presente trabalho se propõe a analisar o filme cearense *Inferninho* (Guto Parente, Pedro Diógenes, 2018) a partir de três aspectos: os estudos sobre a construção das normatividades de gênero e sexo pautadas em desníveis sociais de poder, o uso da sensibilidade *camp* e da estética do artifício como recurso fílmico que possibilita vislumbres de outras formas de vida e a noção de *queeridade* presente na logística de produção colaborativa realizada a partir do encontro dos coletivos artísticos Alumbramento e Grupo Bagaceira de Teatro. Além da revisão bibliográfica sobre os temas propostos a partir dos autores Elsa Dorlin, Judith Butler, Paul Preciado, Denilson Lopes e Susan Sontag, associados às pesquisas de Ricardo Duarte, Dieison Marconi Pereira, Pietra Garcia, André Macedo e Suelen Grimes, uma entrevista realizada com os diretores Guto Parente e Pedro Diógenes e com o ator Yuri Yamamoto complementa a metodologia utilizada na pesquisa. O trabalho apresenta como *Inferninho* revela um lugar ambíguo, onde as pessoas desviantes (*queer*) parecem presas – como em sua realidade opressora – mas também protegidas de um mundo ainda tão intolerante à diferença. A sensibilidade *camp* e o artifício provocam, então, rasuras na realidade das personagens e centralizam suas formas de vida marginalizadas, assim como nos filmes *Madame Satã* (Karim Ainouz, 2002) e *Doce Amianto* (Guto Parente, Uirá dos Reis, 2013), analisados na pesquisa de Ricardo Duarte e revisitados para esta leitura da obra cearense.

Palavras-chave: gênero; *camp*; artifício; cinema cearense; cinema *queer*.

ABSTRACT

The violence against LBGT people appears in the news year after year, at the same time that artistic and political figures, such as Pabllo Vittar and Erika Hilton, for example, gain more national and international visibility. It's perceived the complex position of the LGBTQIAPN+ community in contemporary Brazilian society and it is necessary to carry out studies about this relation. That way, this paper aims to analyze the Ceará film *Inferninho* (Guto Parente, Pedro Diógenes, 2018), from three aspects: the studies of sex and gender normativities constitution framed with social powers disparities, the use of the camp sensibility and the artifice aesthetic as a filmic device which can enable glimpses of other ways of life, and the queerness that it is in the collaborative logistics of production carried out from the encounter of the art collectives *Alumbramento* and *Grupo Bagaceira de Teatro*. Beyond the bibliographic revision of the themes from the authors Elsa Dorlin, Judith Butler, Paul Preciado, Denilson Lopes and Susan Sontag, associated to the Ricardo Duarte, Dieison Marconi Pereira, Pietra Garcia, André Macedo e Suelen Grimes researches, an interview made with the directors Guto Parente and Pedro Diógenes and with the actor Yuri Yamamoto complement the methodology of the research. This work presents how *Inferninho* reveals an ambiguous place where queer people seem stuck – just like in their oppressive reality – but also sheltered from such an intolerant world. Camp sensibility and artifice provoke erasures on the reality of the characters and centralise their marginalized ways of life, as well as in the films *Madame Satã* (Karim Ainouz, 2002) and *Doce Amianto* (Guto Parente, Uirá dos Reis, 2013), analysed in Ricardo Duarte's research and reviewed for this paper about the Ceará film.

Keywords: gender; camp; artifice; Ceará cinema; queer cinema.

SUMÁRIO

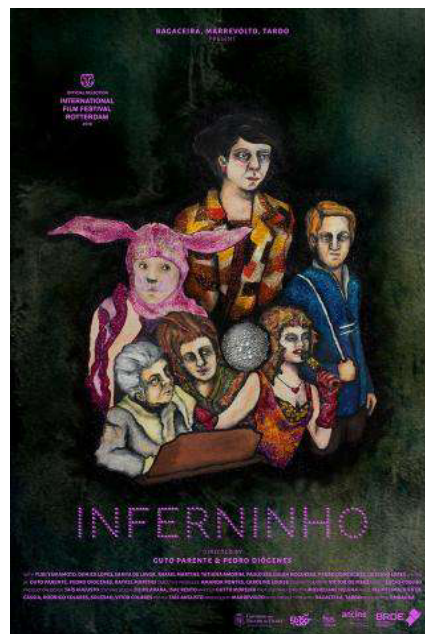
1	INTRODUÇÃO	11
2	GÊNERO: UMA CONSTRUÇÃO	15
3	AS POSSIBILIDADES CAMP	23
4	UM REFÚGIO QUEER	45
5	CONCLUSÃO	53
	REFERÊNCIAS	56

1 INTRODUÇÃO

Em meio às luzes coloridas e cortinas de fita metálica que decoram um ambiente de paredes duras, frias e sujas, as pessoas se vestem de forma estranha e bebem enquanto ouvem uma cantora tecnicamente questionável. Bem-vinde ao Inferninho!, uma “empática ode *queer* à comunidade e à camaradagem”, como define a resenha do site MUBI dedicada ao longa-metragem cearense lançado em 2018.

Na história, durante uma noite como outra qualquer, o misterioso e carismático marinheiro Jarbas chega ao bar Inferninho e logo recebe acolhimento dos funcionários do lugar, principalmente da proprietária, a instigante Deusimar. Tendo como pano de fundo os dilemas diários do estabelecimento, especialmente os atritos entre Deusimar e a cantora, o relacionamento dos dois se desenvolve intensamente, mas começa a encarar desafios quando ex-companheiros de Jarbas passam a persegui-lo e um homem tenta comprar o espaço para a construção de um grande empreendimento. Internamente, Deusimar precisa lidar com seus medos, inseguranças e frustrações, já que sonha em conhecer o mundo mas ao mesmo tempo parece presa (ou escondida) no Inferninho.

Figura 1 - pôster do Inferninho



Fonte: Tardo Filmes, Inferninho (Guto Parente, Pedro Diógenes, 2018).

A capacidade de representação e instigação de debates acerca da sociedade em que está inserido é uma característica amplamente celebrada do cinema. Reconhecer-se na tela

ou tomar conhecimento de uma realidade alheia são poderosos processos que nos fazem perceber a diversidade da qual fazemos parte. Quando assisti a *Inferninho* (Guto Parente, Pedro Diógenes, 2018) pela primeira vez, o impacto foi imediato: as angústias e sonhos de Deusimar perpassam nossas diferenças e se assemelham aos meus próprios. Entretanto, para além de uma identificação enquanto pessoa *queer*, o filme se mostra relevante no cenário político-social brasileiro. Em 2022, Liniker se tornou a primeira mulher trans a vencer uma estatueta no *Grammy Latino* e, em 2023, assumiu a 51ª Cadeira da Academia Brasileira de Cultura. Ao longo de 2024, a artista Pablllo Vittar tornou-se a primeira *drag queen* a entrar no Top 50 Global das músicas mais ouvidas da plataforma de *streaming Spotify*. Em 2023, após a vitória de Erika Hilton e Duda Salabert nas eleições de 2022, a Câmara de Deputados passou a ter, pela primeira vez na história, duas parlamentares transexuais. Por outro lado, em 2022, a violência contra a população LGBTQIAPN+ registrou um aumento de 39% em relação a 2021, segundo dados do Atlas da Violência 2024, divulgado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), tomando por base as notificações de violência interpessoal no Sistema de Informação de Agravos de Notificação (Sinan). Embora esses dados, por se basearem em todos os tipos de violências sofridas por pessoas LGBT, não indiquem completamente as motivações por ódio, as constantes manchetes de assassinatos de homossexuais e mulheres trans nos lembram a insegurança enfrentada pela população: apenas em 2023, foram registradas 257 mortes violentas de pessoas LGBT, sendo 95% das vítimas pessoas transgênero ou homens gays, de acordo com o levantamento da Grupo Gay Bahia (GGB), a mais antiga Organização Não Governamental (ONG) LGBT da América Latina. Essas informações deixam clara a complexa posição da comunidade LGBT dentro da sociedade brasileira contemporânea, que mesmo diante de grande diversidade nas mais variadas áreas, segue marcada pela extrema violência e subnotificação dos casos, como também foi apontado pelo Atlas da Violência 2024.

Ainda mais alarmante é a existência de projetos governamentais baseados na perseguição de grupos minoritários, como foi apontado por Richard Miskolci e Pedro Paulo Pereira no debate *Quem tem medo de Judith Butler?* (2018). Durante sua passagem pelo Brasil, em 2017, a filósofa estadunidense, uma das mais renomadas pesquisadoras das temáticas de gênero, sofreu forte represália de grupos políticos de direita e cristãos conservadores, que protestaram contra o suposto perigo das ideias da pensadora para as crianças. Os autores destacam, dentro do instável contexto político-econômico brasileiro pós 2014, a forma como Butler, a comunidade LGBT e os direitos civis arduamente conquistados ao longo de décadas foram transformados em um inimigo a ser combatido por grupos que se

apoiam em uma moral cristã marcada por preconceito e desinformação acerca das vivências de pessoas LGBT e das teorias *queer*.

Inferninho apresenta, então, uma espécie de prisão de suas personagens solitárias, machucadas e cansadas, mas, ao mesmo tempo, um lugar que funciona como refúgio para Deusimar e outros dissidentes da cis-hétero normatividade. Trata-se, sobretudo, de uma janela através da qual essas pessoas são humanizadas. Nesse sentido, estudos que debatam as vivências de pessoas *queer* são fundamentais para entender a relação entre a comunidade LGBTQIAPN+ e a sociedade em que estamos inseridos, possibilitando vislumbres de um lugar mais acolhedor. Sob essa perspectiva, nesta monografia, proponho-me a analisar o filme cearense a partir da construção da personagem principal, das escolhas estéticas que constroem uma atmosfera *campy* e a logística de produção coletiva adotada na realização do projeto.

No primeiro capítulo, “Gênero: uma construção”, as tensões que Deusimar causa na categoria *mulher* guiarão o trabalho. Como aponta a autora Elsa Dorlin no livro *Sexo, Gênero e Sexualidades* (2021), os movimentos feministas se empenharam em trabalhar a historicização da relação de poder que concedeu às mulheres um lugar subalternizado na sociedade e a tomada de consciência dessa organização hierárquica baseada em uma falsa neutralidade sustentada por diferenças sexuais. Nossa personagem, por outro lado, exerce uma função de destaque em seu contexto: ela é a proprietária do estabelecimento e, mesmo depois de seu relacionamento com Jarbas, continua tendo controle sobre as decisões do lugar. Em diálogo com o pensamento de Judith Butler, a tensão causada por Deusimar vai além de sua posição no ambiente em que está e chega em sua própria existência. Ela não é definida por seu antigo nome, mas por quem ela escolheu ser, subvertendo, dessa forma, a rígida divisão binária dos gêneros. O discurso *Eu sou o monstro que vos fala*, feito por Paul Preciado em 2019, complementa, ainda, a ideia de anti naturalidade presente nas normas de gênero, abordando as relações de poder que constroem e mantêm essas normas.

Na sequência, em “As possibilidades *camp*”, nos afastamos da construção específica de Deusimar e vemos como, a partir das escolhas estéticas, os outros personagens também ganham força na instabilidade dos gêneros. A ambientação sufocante, as caracterizações inusitadas e os momentos recorrentes em que o próprio filme deixa de se levar a sério são escolhas curiosas dentro da linguagem cinematográfica. O *camp*, definido pela filósofa Susan Sontag (1964) como uma sensibilidade que rejeita a seriedade e abraça aquilo que é antinatural e extravagante, mostra-se como parte fundamental na construção estética do filme e compõe a dissidência associada àquelas personagens. O conceito de artifício para além de uma simples oposição ao real, mas como uma dissolução da dualidade real/irreal, como

definido por Denilson Lopes (2016), ajuda a entender a antinaturalidade presente na obra, e as análises de *Madame Satã* (Karim Ainouz, 2002) e *Doce Amianto* (Guto Parente e Uirá dos Reis, 2013), feitas pelo pesquisador Ricardo Duarte (2018), situam a relação entre cinema, *camp* e *queeridade*, evidenciando como as sensibilidades marginais podem ser centralizadas na forma filmica.

Por fim, no capítulo “Refúgio *queer*”, abordo o processo coletivo da realização da obra. Produzido a partir do encontro entre o coletivo cinematográfico Alumbramento e o Grupo Bagaceira de Teatro, o projeto *Inferninho* passou, ainda, pelo Laboratório de roteiro Lab Cena 15, ofertado pela escola Porto Iracema das Artes, gerida pelo Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura, e foi realizado com um baixo orçamento. Como aponta o pesquisador Dieison Marconi Pereira (2020), uma obra *queer* não se configura como *queer* apenas por ser realizada por pessoas LGBT ou com base nas temáticas das histórias que desejam contar, mas também revendo a tessitura da forma filmica. Nesse sentido, o processo de realização coletiva, assim como o uso do artifício, tensionam tanto a ideia de autoria individual (e, por vezes, elitista) quanto as convenções naturalistas do cinema clássico, elucidando, portanto, como a subversão em torno de *Inferninho* perpassa as questões estético-narrativas e chega, inclusive, na própria logística de produção filmica. Citarei, ainda, o trabalho dos pesquisadores Pietra Paola Garcia, André de Souza Macedo e Suelen Grimes (2021) sobre a aproximação dos coletivos como uma forma de descentralização da ideia de autoria.

Dessa forma, a análise será guiada a partir desses três pontos de vista e, além da revisão bibliográfica citada, uma entrevista realizada por mim com os diretores Guto Parente e Pedro Diógenes e o ator Yuri Yamamoto, em 8 de dezembro de 2025, servirá como fonte de informações sobre o processo de realização da obra e a relação entre os coletivos de cinema e de teatro. Destaco, ainda, que seguirei um formato de texto semelhante ao do pesquisador Ricardo Duarte em sua dissertação de mestrado mencionada no segundo capítulo, optando por não separar as discussões teóricas da análise filmica, mas mantê-las intercaladas ao longo do trabalho.

2 GÊNERO: UMA CONSTRUÇÃO

Em meio às ordinariedades de uma noite qualquer, a chegada de Jarbas (Démick Lopes) ao bar Inferninho logo desperta a afeição das pessoas presentes. A ligação com a proprietária do lugar se revela instantaneamente. Eles bebem, dançam e conversam. Deusimar (Yuri Yamamoto) oferece um quarto nos fundos, mas, na mesma noite, o marinheiro deixa esse quarto para se acomodar junto de sua anfitriã, dando início a um intenso relacionamento amoroso. Paralelamente, vamos conhecendo a personalidade de Deusimar. Sempre muito bem arrumada com vestidos e jóias, ela comanda o bar com certa rispidez e constantemente entra em conflito com Luizianne (Samya de Lavor), a cantora que se apresenta às noites e também demonstra interesse por Jarbas. Percebemos, ainda, um forte conflito de Deusimar consigo mesma: se, por um lado, sonha em conhecer o mundo, por outro, não consegue sair do lugar em que está. O Inferninho parece ser sua prisão, mas ao mesmo tempo seu refúgio, afinal, o mundo ainda é um lugar perigoso para as pessoas que não se encaixam nas normas da cis-hétero normatividade. Em determinada cena, o representante da empresa que pretende comprar o bar para a construção do estacionamento de um grande empreendimento se refere à personagem chamando-a por seu antigo nome, um atributo rejeitado por ela, que não a representa ou define mais. O que poderia, na verdade, defini-la? Seu nome, seu trabalho, suas roupas ou maquiagens?

Elsa Dorlin (2021) destaca o trabalho do feminismo de historicização de uma relação de poder que concede às mulheres um lugar subalternizado e a conscientização dessa relação, que, ao ser analisada, invariavelmente está sob algum ponto de vista e, portanto, não pode ser considerada a-histórica. A autora questiona a suposta neutralidade da divisão sexual e afirma que o saber feminista é também uma memória de combate, “atendo-se à gênese e ao desenvolvimento dos dispositivos de naturalização e de normalização da divisão sexual do trabalho, da socialização dos corpos, da interiorização das hierarquias de gênero” (Dorlin, 2021, p. 9).

Nesse sentido, em uma observação geral do filme, já podemos perceber como Deusimar não se encaixa em uma posição subalternizada. Sendo a dona do bar, ela gerencia não apenas seu funcionamento, mas também suas questões burocráticas e financeiras. Mesmo depois de seu relacionamento com Jarbas e de uma tentativa deste em assumir o controle do lugar ao negar a venda para Salvador (Galba Nogueira), representante da empresa, Deusimar deixa claro seu poder de escolha diante da negociação. A decisão final continua pertencente à ela. Vale ressaltar, ainda, que ao historicizar e, conseqüentemente, politizar esse espaço

privado, o feminismo se desata da esfera pessoal, da moral e das escolhas individuais e evidencia as relações de poder, ou seja, estabelece a categoria mulher não como uma unidade natural, mas como uma identidade política.

Em sua essência, a teoria feminista tem presumido que existe uma identidade definida, compreendida pela categoria de mulheres, que não só deflagra os interesses e objetivos feministas no interior de seu próprio discurso, mas constitui o sujeito mesmo em nome de quem a representação política é almejada. (Butler, 2018, p. 17)

Estabelecendo esse sujeito, Judith Butler reconhece a polêmica em torno dos termos política e representação. Se essa representação fosse um meio de estender visibilidade e legitimidade às mulheres, por outro lado, seria também uma norma definidora ou reveladora de uma categoria mulher tida como verdadeira. A autora aponta a importância dessa busca por representação diante da condição relegada às mulheres, mas questiona uma suposta base universal para a luta feminista, assim como a construção desse sujeito único que seria capaz de abranger todas as culturas. Em outras palavras, ela aponta “que se tornou impossível separar a noção de ‘gênero’ das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida” (Butler, 2018, p. 21), estando permanentemente em debate.

Logo na primeira página de seu célebre livro *Problemas de Gênero*, Butler discorre sobre a negatividade associada à palavra problema. Relacionando-a com sua experiência enquanto uma criança tentando entender o mundo à sua volta, ela destaca o recorrente medo de criar problemas e a necessidade de lidar com as consequências originadas dessa rebeldia. Essa sensação parece transmitir uma mensagem bem clara: não questionar significa permanecer igual, significa evitar criar qualquer tipo de variação da normalidade que possa ser vista como um problema. Levando em conta a dificuldade em definir as categorias mulher e homem, bem como a forte resistência – e até mesmo perseguição – enfrentada pelos estudos que se propõem a entrar nesse debate, o uso da palavra problema para se referir ao conceito de gênero se mostra bastante adequado.

Ser mulher constituiria um "fato natural" ou uma performance cultural, ou seria a "naturalidade" constituída mediante atos performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meio delas? (Butler, 2018, p.9)

Ao sugerir o caráter construído da categoria mulher, bem como das noções de gênero em si e dos mecanismos que promovem sua construção, a autora revisa os pensamentos de Simone de Beauvoir e Luce Irigaray, importantes teóricas do feminismo. Diante da máxima de Beauvoir – “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” –, Butler analisa a implicação do agente que vem a tornar-se mulher: se o corpo é um meio passivo sobre o

qual são feitas as inscrições culturais do gênero, faz-se necessário debater a passividade desse corpo diante de uma naturalidade anatômica supostamente pré-discursiva, assim como a compulsão que promove tais inscrições sobre esse corpo. A partir desse sistema de significação dos corpos, as duas teóricas são comparadas. Enquanto, para Beauvoir, as mulheres são o negativo dos homens, ou seja, o sexo marcado pela falta em confronto com o masculino universalizado, Irigaray expõe o feminino como uma opacidade dentro do próprio discurso masculinista. “Para Irigaray, o sexo feminino não é uma ‘falta’ ou um ‘Outro’ que define o sujeito negativa e imanentemente em sua masculinidade” (Butler, 2018, p. 33). O feminino, portanto, jamais poderia ser a “marca de um sujeito”, nem ser teorizado dentro de uma modalidade masculinista.

Butler aponta, sob o pensamento de Beauvoir em relação ao feminino como segundo sexo, que ao abordarem a questão das mulheres, os homens tornam-se juízes e partes interessadas, ou seja, um sujeito significativo diferenciando-se do “Outro” feminino localizado fora dessa universalização, ao passo que Irigaray complexifica ainda mais o debate afirmando que, ao designar o feminino como um outro dentro de um generalizante masculino, já ocorre a exclusão de um significante inteiramente diferente. Portanto, a partir das citações feitas pela filósofa às pensadoras feministas, pode-se perceber a instabilidade na construção de uma definição universal para a categoria mulher e a necessidade incontornável de discutir as imbricações da relação entre sexo e gênero.

Ao ser estabelecido como a inscrição de significados em um corpo a partir de seu sexo, o gênero é atribuído a uma esfera cultural enquanto o sexo permaneceria como um aspecto natural, imutável e pré-discursivo. Butler, no entanto, aponta uma série de questionamentos que colocam em cheque essa dualidade natureza/cultura. Se o gênero for tomado como uma interpretação cultural do sexo, conseqüentemente são definidas variadas formas de se fazer essa interpretação. A autora continua:

Podemos referir-nos a um "dato" sexo ou um "dato" genero, sem primeiro investigar como são dados o sexo e/ou gênero e por que meios? E o que é, afinal, o "sexo"? É ele natural, anatômico, cromossômico ou hormonal, e como deve a crítica feminista avaliar os discursos científicos que alegam estabelecer tais "fatos" para nós? Teria o sexo uma história? Possuiria cada sexo uma história ou histórias diferentes? Haveria uma história de como se estabeleceu a dualidade do sexo, uma genealogia capaz de expor as opções binárias como uma construção variável? Seriam os fatos ostensivamente naturais do sexo produzidos discursivamente por vários discursos científicos a serviço de outros interesses políticos e sociais? (Butler, 2018, p. 26-27)

Dessa forma, tomar o sexo como um aspecto rigidamente natural e pré-discursivo encontra obstáculo em sua própria relação de causa e efeito com a ideia de gênero. Como aborda Elsa Dorlin, o termo gênero foi elaborado no início do século XX em um contexto relacionado às pessoas intersexo: “médicos comprometidos com o ‘tratamento’ – sobretudo hormonal e cirúrgico – da intersexualidade, isto é, com os protocolos de redesignação de sexo, que definiram o que inicialmente foi chamado de ‘papel de gênero’” (Dorlin, 2021, p. 20). Foram estabelecidos, assim, procedimentos cirúrgicos, hormonais e psicológicos que promoveriam intervenções no corpo intersexo a fim de designá-lo ao sexo *correto*.

A autora tensiona, então, a naturalidade e imutabilidade supostamente essenciais ao corpo recém nascido, mostrando como, ao submetê-lo a procedimentos que o adequariam a um sexo dito correto, os significados culturais, e portanto construídos, estariam determinando o papel a ser exercido por esse corpo ao ser designado a um sexo:

ou se aceita que não há critério infalível fundado na natureza, ou seja, todos os critérios ditos “naturais” do sexo (macho / fêmea) são falíveis e aproximativos, ou se escolhe um critério social infalível, mas cujo valor normativo é consideravelmente enfraquecido em razão de seu caráter social e, portanto, convencional ou mesmo arbitrário. (Dorlin, 2021, p. 27)

Nas ciências sociais, utiliza-se o gênero “para definir as identidades, os papéis (tarefas e funções), os valores, as representações ou os atributos simbólicos, femininos e masculinos, como produtos de uma socialização dos indivíduos, e não como os efeitos de uma ‘natureza’” (Dorlin, 2021, p. 22-23). Nesse sentido, as próprias definições de sexo e gênero passam por processos submetidos a essas relações sociais desiguais, encontrando, portanto, questionamentos quanto aos seus caracteres de natureza e cultura, respectivamente. A fragilidade desses conceitos, assim como das definições que sustentem as classificações masculino/feminino e macho/fêmea podem ser percebidas em um estudo feito por uma equipe de médicos alemães e publicado no respeitado *Journal of Urology*, conforme apresentado por Dorlin.

Realizado com quinhentos homens genitalmente “normais” – isto é, declarados machos no nascimento e vivendo plenamente como homens – que tiveram uma passagem pelo hospital entre novembro de 1993 e setembro de 1994 para um tratamento benigno na uretra ou por conta de um câncer superficial na vesícula, sem necessidade de intervenção cirúrgica, o estudo mostra que 275 deles, ou seja, 55% dos homens, podiam ser classificados como “normais” de acordo com os critérios médicos de normalidade peniana aplicados às crianças intersexo. Os demais, ou seja, 45% dos homens, apresentaram diferentes características anatômicas ou fisiológicas que podem significar, no âmbito dos critérios aplicados às crianças intersexo, identidade sexual ambígua. (Dorlin, 2021, p. 27)

Os homens representados pelos 45% nos resultados do estudo tornaram-se menos homens ao apresentarem características anatômicas diferentes? A própria resposta para essa pergunta tensiona os critérios utilizados para alguma definição da categoria homem. O estudo evidencia, portanto, a variedade de formas que os corpos podem desenvolver fisicamente e a limitação dos próprios critérios médicos para tentar encaixar essas mudanças nas características tidas como corretas para esses corpos sexuados. Percebe-se, também, as possibilidades vivenciadas por esses homens de exercer suas “funções” sociais como alguém genitalmente considerado normal, independentemente de suas características até então desconhecidas. Vale destacar, ainda, conforme Dorlin aponta, que os questionamentos acerca das construções dos sexos não significam ignorar o processo biológico de sexuação dos indivíduos. Por outro lado, significa entender que esse processo de definição também dialoga com uma “gestão social da reprodução”, ou seja, trata-se de uma identidade sexual que não está ligada apenas a aspectos biológicos, mas também sociais.

Diante dessa fragilidade de uma definição concreta e a escorregadia relação entre sexo e gênero, Paul Preciado critica fortemente qualquer tipo de naturalidade que possa ser estabelecida aos códigos culturais ligados às ideias de masculinidade e feminilidade, estas vistas por ele como gaiolas construídas a partir de relações e discursos de poder. Convidado a falar diante de mais de três mil psicanalistas reunidos para a jornada internacional da Escola da Causa Freudiana sobre o tema “Mulheres em psicanálise”, o escritor se autodenomina, enquanto “homem trans, pessoa não binária”, como o monstro que vos fala. O monstro cuja identidade foi marcada porque sua posição não tem poder suficiente para se nomear como universal. No texto apresentado pelo autor à Sociedade Psicanalítica, ele questiona:

Por que as coisas eram assim? O que havia no meu corpo infantil que previa a minha vida inteira? Não importa o quanto nos coçamos até o ponto de sangue, não vamos encontrar uma explicação. Não importa quantas vezes batamos a cabeça contra as barras do cárcere do gênero até que elas se rompam, não vislumbraremos a razão disso. (Preciado, 2021, p.284)

Ao discutir a diferenciação sexual, o autor classifica o regime longe de uma representação da realidade, mas como uma “máquina performativa que produz e legitima a ordem política e econômica” do patriarcado heterocolonial. (Preciado, 2021, p. 305). Analisando historicamente esse paradigma cultural, ele destaca a epistemologia “monossexual” que predominava no Ocidente durante a Idade Média e até o século XVII, reconhecendo apenas o corpo e a subjetividade masculinas como anatomicamente perfeitos,

relegando o corpo feminino a uma variação hierarquicamente menor. Os estudos que, ao longo dos séculos, foram construindo o regime da diferenciação sexual se deram no mesmo momento em que

as noções centrais da epistemologia das diferenças raciais e sexuais se cristalizaram: raças evoluídas e raças primitivas, homem e mulher definidos como anatomicamente diferentes e complementares pelo seu poder reprodutivo, como figuras potencialmente paternais e maternas, respectivamente, na instituição familiar burguesa colonial; mas também a heterossexualidade e a homossexualidade, respectivamente, entendidas como normal e patológico. (Preciado, 2021, p. 309)

Dessa forma, Preciado evidencia como as diferenças sexuais não estão localizadas em um espectro natural, isolado ou imutável, mas, pelo contrário, são resultados de relações sociais e de poder marcadas por desigualdades. Além disso, ao relacionar as noções de sexo com a instituição familiar burguesa, ele aponta como estas, dentro de um contexto capitalista, entram no cálculo do poder, fazendo dos discursos sobre o sexo e das tecnologias de normalização das identidades sexuais um agente de controle da vida. A heterossexualidade torna-se, portanto, um regime político.

Abandonando essa naturalização da heterossexualidade compulsória ao desmistificar as noções de sexo e gênero, Preciado propõe a contrassexualidade, ou seja, o estudo dos mecanismos que mantêm o regime heterossexual. “Não é a criação de uma nova natureza, ao contrário, é mais o fim da Natureza como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros” (Preciado, 2019, p. 399). Trata-se de uma análise crítica das inscrições culturais que não podem ser tomadas como verdades biológicas e a substituição do contrato homem/mulher/perversidade pelo contrassexual, pelo reconhecimento próprio e entre si de corpos falantes, significantes e equivalentes.

Sob os vieses apresentados, em *Inferninho*, a protagonista Deusimar exemplifica o quão frágeis são as tentativas de definição de sexo e gênero, bem como algum tipo de classificação de pessoas através dessas categorias. Se, por um lado, como mencionei anteriormente, sua posição dentro do bar não seja de subalternidade, mesmo na presença da figura masculina atrelada a Jarbas, por outro, embora a personagem rejeite o nome Denilson, alegando que não a representa mais, ela mesma não usa categoria alguma para se auto definir. Já que a própria Deusimar não se definiu ao longo do filme, não serei eu a fazer isso ao longo de sua análise. Afinal, não preciso localizá-la no espectro homem/mulher/outro, mas reconhecê-la enquanto corpo falante, tal qual ela é reconhecida pelas outras personagens.

A construção de Deusimar coloca-a como líder do Inferninho, em uma posição respeitada. Nenhuma das outras personagens chega a questionar a identidade da protagonista, nem mesmo o comprador do bar ou os ex-parceiros de Jarbas. Apesar dos vários atritos com a cantora, Deusimar não é colocada em um lugar de invalidez, apenas confrontada, de igual para igual. Ironicamente, a única vez que o termo *mulher* é utilizado para se referir a ela condiz com o momento em que Jarbas grita para tentar construir uma posição de autoridade para si e impedir a venda do bar, gerando uma expressão de surpresa na própria Deusimar.

Vale ressaltar, no entanto, o fato de comumente a protagonista ser lida como uma pessoa trans, enquanto foi interpretada por Yuri Yamamoto, um homem cis. Na entrevista realizada, o ator destacou que a personagem foi uma homenagem à sua avó, com quem tem diversas memórias afetivas, mas ressaltou que essa afirmação não seria uma espécie de justificativa. Na verdade, assim como os diretores, Yuri afirmou que à época de realização da obra, em meados da década de 2010, a pauta de pessoas trans e seus direitos era bem menos debatida do que atualmente e essa discussão quanto ao lugar de interpretação não chegou a existir. Para além dos debates acerca da relação entre ator e personagem, que não é foco desta pesquisa, a presença de pessoas trans em obras audiovisuais, assim como no mercado de trabalho como um todo, é de extrema importância.

Segundo um estudo realizado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) em 2025, apenas 25% das 38 mil pessoas trans entrevistadas tinham algum vínculo empregatício formal naquele ano, uma taxa 6,8 pontos percentuais inferior à população geral. Os registros revelam, ainda, que mesmo dentro da comunidade trans, outros marcadores sociais continuam se mostrando presentes, tendo as mulheres uma participação inferior à dos homens, assim como as pessoas trans negras, pardas e indígenas em comparação às pessoas trans brancas. Por fim, destaca-se a presença mínima em cargos de direção, técnicos ou de maior qualificação. Diante desses dados trabalhistas e dos dados de violência trazidos na introdução, percebe-se, novamente, a posição marginalizada relegada às pessoas que não se encaixam na cis-hétero normatividade. A ocupação de espaços e as oportunidades de trabalho precisam ser consideradas na formulação de políticas públicas que garantam dignidade às pessoas trans.

Além desse importante debate acerca da ocupação de espaços, a escolha de Yuri para interpretar Deusimar suscita outras questões relacionadas às categorizações por sexo e gênero. Quais os limites entre Yuri e Deusimar? Existe algum atributo de Yuri que o diferencie essencialmente de Deusimar a ponto de não poder interpretá-la? Teria Deusimar, por outro lado, algum atributo essencial, anterior a qualquer discurso sociológico ou político,

que especificasse quem poderia dar vida a alguém como ela? Se a ideia de gênero foi cunhada com o intuito de reafirmar o sexo como um aspecto imutável, mas no fim ambos funcionam como causa e efeito de uma série de inscrições culturais marcadas por desníveis de poder, não seria a escalação de Yuri uma forma de evidenciar a artificialidade constitutiva de qualquer categorização por sexo ou gênero assim como as próprias definições de sexo e gênero?

Como destaquei, a construção de Deusimar situa a personagem em intenso desconforto com sua realidade, especificamente seus sonhos e ambições. Paralelamente, embora o filme localize sua persona dentro do espectro socialmente lido como feminino, e se esforce para garantir a ela uma posição de liderança e respeito, também a revela como uma personagem que apresenta conflitos externos em relação às ações e funções dos gêneros – uma visível rivalidade feminina com a cantora e uma breve disputa por autoridade com Jarbas –, mas também internos, localizados não em sua identidade, mas no medo de rejeição em um mundo marcado pela binaridade. Dessa forma, tanto em sua construção diegética quanto em sua escalação, Deusimar subverte a binaridade das noções de sexo/gênero e os papéis dos indivíduos generificados enquanto sujeitos em sociedade, ao mesmo tempo que expõe o caráter artificial dessas relações sociais. Em outras palavras, a protagonista vivencia e representa os corpos falantes, evidenciando a existência humana além da binaridade normativa e levantando questionamentos – sempre importantes – sobre o espectro que se deriva dessa normatividade.

3 AS POSSIBILIDADES *CAMP*

Ao questionar as normatividades atreladas à construção do gênero e apontar sua complexa relação de dualidade diante da naturalidade associada ao sexo, Butler tensiona, ainda, a passividade do corpo que recebe essas inscrições culturais e propõe a performatividade como mecanismo para a consolidação dessas normas. A autora destaca o caráter público desse processo de significação cultural de um corpo, diferenciando-o de uma noção de expressão, já que não haveria uma identidade preexistente a ser medida. As noções de gênero tratam-se, então, de um processo de sedimentação materializado historicamente nos vários estilos corporais, ou seja, “nada mais são do que ficções culturais punitivamente reguladas, alternadamente incorporadas e desviadas sob coação” (Butler, 2018, p. 241) que buscam não apenas produzir um “sexo natural” ou homens e mulheres “reais”, mas, sobretudo, consolidam os indivíduos como sujeitos dentro de um coletivo. Sob essa generificação, o corpo passa a atender às maneiras sociais relacionadas à sua identidade diante de uma plateia social mundana, assim como está sujeito a enfrentar as consequências punitivas caso não o faça.

O fato de a realidade do gênero ser criada mediante performances sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória. (Butler, 2018, p. 244)

Sendo, ao mesmo tempo, causa e efeito da constituição do gênero, as noções de masculinidade e feminilidade são, portanto, atos de repetição, não uma essência a ser revelada. Essas ações reencenam os significados já estabelecidos a fim de legitimá-los mais uma vez na esfera pública. Dessa forma, a ideia de performatividade revela não apenas o processo de estilização, ou seja, da tomada de forma, das arbitrariedades de gênero, como também desfaz a suposta preexistência de uma verdadeira identidade que possa ser considerada base original e substancial. “Os gêneros, portanto, não podem ser verdadeiros nem falsos, reais nem aparentes, originais nem derivados. Como portadores críveis desses atributos, contudo, eles também podem se tornar completa e radicalmente incríveis” (Butler, 2018, p. 244).

De volta a *Inferninho*, como abordei no capítulo anterior, a personagem de Deusimar exemplifica a fragilidade da rigidez associada à binaridade dos gêneros, tanto

narrativamente quanto em relação ao ator que a interpreta. Paralelamente, a estética visual do filme também ganha força a partir dessa instabilidade dos gêneros. Utilizando elementos que podem ser interpretados dentro do conceito *camp*, a obra adota a artificialidade como escolha estética e centraliza performances de vida marginalizadas. A estilização através da sensibilidade *camp* revela, então, outra possibilidade de se materializar os atos e ações dos sujeitos.

Denilson Lopes (2016) define o artifício dentro da materialidade constituída por experiências individuais ou coletivas. Segundo o autor, trata-se de uma categoria estética e histórica que articula diferentes produtos culturais da vida material em uma dissolução da dualidade irreal *versus* real, não sendo apenas uma oposição à realidade, mas também a afirmação de “uma política que transita pelo humor e pelos jogos das aparências” (Lopes, 2016, p. 5). Ou seja, trata-se, sobretudo, de uma estética anti naturalista e anti autêntica que transita entre a teatralidade da simulação e a performatividade do sujeito.

Dentro desse espectro estético, o *camp* apresenta-se como uma forma de ver o mundo a partir da estética: *camp* é artifício, exagero, estilização, superfície, encanto, teatralidade, imaginação, apreciação, ironia. De acordo com as notas publicadas pela pensadora Susan Sontag (1964), essa sensibilidade esotérica é uma das formas – sim, uma delas, longe de uma unidade – de enxergar o mundo, um ponto de vista, um código pessoal e, como tal, dificilmente poderia ser definido com exatidão. Portanto, neste trabalho, não tenho a intenção de rotular as obras citadas como *camp* ou resumi-las a esse conceito, por outro lado, proponho uma análise interpretativa que se baseia nas principais características comumente consideradas *camp*, assim como nas análises feitas pelo pesquisador Ricardo Duarte (2018).

Ainda de acordo com Sontag, a forma do *camp* não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização, sendo a antinaturalidade seu principal traço. Essa sensibilidade rejeita a ideia de beleza, de bom gosto e até o eixo bom ou ruim, enquanto ganha força na extravagância e na teatralidade. O mundo passa a ser visto em sua superfície, em termos de estilo, forma e textura, não em seu conteúdo. Um mundo em que literal e simbólico não sejam necessariamente contrários, mas que a coisa possa significar alguma coisa, qualquer coisa ou, ainda, a coisa como puro artifício. Não é que a seriedade seja considerada ruim, mas os fracassos também podem ser valorizados, assim como aquilo que está “fora”, aquilo que é o que não é, aquilo que é o que não poderia ser, aquilo que não pode ser levado a sério porque é “demais” (Sontag, 1964).

A autora destaca, ainda, o apreço do *camp* pela pessoa, pelo indivíduo, afinal, todo ponto de vista precisa de um sujeito. Nesse sentido, não há interesse pelo julgamento,

mas pela apreciação. O *camp* é um sentimento terno, de amor pela natureza humana, pelos “pequenos triunfos e as embaraçosas intensidades do ‘personagem’” (Sontag, 1964, p. 13). Esse senso de apreciação pode estar relacionado com o curioso uso do termo esotérico feito por Sontag para se referir à sensibilidade. Não se trata de uma relação propriamente sobrenatural, mas do tom potencialmente místico da capacidade de olhar, afinal, sensibilidade e apreciação são termos imbricados na possibilidade de ser afetado.

Além disso, apesar da controversa divisão feita pela autora entre o *camp* ingênuo (ou seja, daquela seriedade apaixonadamente exagerada e falha) e aquele que se reconhece enquanto *camp*, o senso de apreciação se mantém, assim como a própria percepção em si. Aponto a controvérsia dessa divisão justamente devido à complexidade da definição do *camp*, bem como à dificuldade de se utilizar dessa sensibilidade para categorizá-la em si mesma. De toda forma, ingênuo ou não, o *camp* está intrinsecamente vinculado à percepção, à capacidade de ser afetado pelo que foi percebido, ao encantamento diante do que é sentido. Dessa forma, ao se deleitar com as experiências humanas ou da natureza – percebendo-as como *camp* – e conseguir reimaginá-las – ao tomá-las como parte de si ou de uma escolha estética em uma obra, por exemplo –, essa sensibilidade questiona e torce a forma da realidade em que está inserida, revelando, então, a percepção dessa realidade, seja esta feita conscientemente ou não. Em outras palavras, significa que o *camp* está localizado em um entrelaçamento significante-significado e tanto quem o “produziu”, conscientemente ou não, quanto quem o percebeu puderam perceber elementos de sua realidade e se apropriar destes a ponto de torcê-los sob o ponto de vista *camp*.

Poderia, portanto, “a estetização promulgada pelo *camp* funcionar como uma forma de criação de novas formas de vida e de novos mundos que também funcionaria como um gesto político?” (Duarte, 2018, p. 33). Essa pergunta sustenta a dissertação do pesquisador Ricardo Duarte (2018), que se propõe a discutir como a sensibilidade *camp* pode ser utilizada como recurso estético que possibilite vislumbres de formas de vida desviantes. No início do trabalho, o autor compara brevemente duas vertentes estéticas do cinema brasileiro contemporâneo que se mostraram notáveis desde o início do século: um cinema realista/naturalista pautado em acontecimentos do cotidiano e um outro, que emprega outra estética visual, voltada para uma sensibilidade estetizante.

Muitas vezes há nesses filmes [exemplos desse cinema realista/naturalista] a presença de longos planos sequências, uma priorização dos tempos mortos e a dissolução das pretensas fronteiras entre documentário e ficção. Poderíamos pensar como exemplos dessas escolhas estéticas obras como *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), *A vizinhança do tigre*

(Affonso Uchoa, 2014) e *Ela volta na quinta* (André Novais de Oliveira, 2015). (Duarte, 2018, p. 11)

Paralelamente, também têm se mostrado crescente o número de obras que fazem o uso do artifício. Ao analisar os filmes *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), *A Seita* (André Antônio, 2015), *Doce Amianto* (Guto Parente; Uirá dos Reis, 2013) e *Leona Assassina Vingativa 4 – Atracão em Paris* (André Antônio; Paulo Colucci 2017), Duarte aponta como o desejo de demonstrar novas formas de se relacionar com o mundo parece ser um ponto comum entre essas obras. O artifício desponta, então, como um mecanismo estético solicitado por essas novas formas de vida.

Dessa forma, concentrarei, como mencionei anteriormente, minha revisão nos filmes *Madame Satã* e *Doce Amianto*, já que estes estão esteticamente e narrativamente mais próximos de *Inferninho*. Em ambos os casos, pode-se perceber como a estética artificial e *camp* tensiona a realidade das personagens a fim de propiciar a centralidade de suas formas de vida.

Dirigido por Karim Aïnouz, o drama biográfico *Madame Satã* (2002) conta partes da história da icônica e polêmica figura da boemia carioca da década de 1930. Também conhecido como João Francisco dos Santos (Lázaro Ramos), ele frequenta bares e clubes noturnos, nos quais trabalha, acompanha homens por dinheiro e, às vezes, aplica pequenos golpes com a ajuda de Tabu (Flávio Bauraqui) e Laurita (Marcélia Cartaxo). Para além de cúmplices, eles são como uma família: moram juntos – inclusive a filha de Laurita, criada por João como se fosse dele –, se ajudam e protegem, às vezes entrando em conflito com outras pessoas ou até brigando entre si. Acompanhamos, então, o cotidiano dessas personagens tão marginalizadas e, ao mesmo tempo, tão interessadas em experienciar os prazeres e felicidades da vida.

O protagonista parece ter grande dificuldade em demonstrar vulnerabilidade, não apenas com sua família, mas também com seu interesse amoroso, Renatinho (Fellipe Marques), até mesmo quando recebe a notícia de sua morte. João se mostra, também, uma pessoa bastante instável emocionalmente e, por vezes, violenta, tanto com as ameaças externas, quanto com Tabu e Laurita. Essa violência poderia ser vista como uma consequência das mazelas enfrentadas ou, ainda, um mecanismo de defesa diante delas. Sendo um homem negro e pobre, diversas vezes João é desumanizado e violentado: seja pela cantora que lhe dirige ofensas racistas ao vê-lo com suas joias, seja pelo dono do bar que se recusa a realizar seu pagamento, seja pelos clientes e frequentadores da região da Lapa que constantemente assediam João e seus parceiros, seja pela vez que foram impedidos de entrar em um clube por

não serem considerados refinados o suficiente, mesmo estando com o dinheiro necessário. As prisões também apresentam-se como algo recorrente, inclusive uma feita de forma injusta a partir da denúncia do dono do bar depois que João exigiu seu pagamento.

Duarte aponta como a estética de *Madame Satã* predomina no campo naturalista, sendo a possibilidade de uma outra forma de existência para João, um mecanismo que causa rasuras nessa realidade. O autor destaca duas passagens específicas do filme, presentes nas imagens a seguir.

Figura 2 - Do plano rígido e aprisionante à fluida sequência de performance



Fonte: VídeoFilmes, *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002).

No início do filme, acompanhamos os créditos alaranjados e brilhantes sobre um fundo preto que destaca as letras, enquanto ouvimos barulhos eufóricos do que parece ser uma platéia animada. Um corte seco leva ao primeiro plano, sem uma trilha sonora, apenas narração. Vemos, então, um plano fixo, fechado e centralizado no rosto de João, que está preso, calado, abatido e apreensivo, enquanto uma voz relata o quão nocivo para a sociedade seria o detento devido aos seus crimes – já que apenas através de atos repulsivos ele poderia portar alguma renda – e suas atitudes desviantes – entre as quais, práticas tidas como femininas e homossexualidade. Em tom condenatório, a voz, ou mundo externo, o classifica

como perigoso, dado aos vícios e incapaz de inteligência, reduzindo-o a um indivíduo que precisa ser excluído. A iluminação dura clareia apenas um lado do rosto de João e predomina no plano uma paleta de cores fria, tendo ao fundo uma parede cinza e áspera. Outro corte leva à cartela com o título do filme, novamente brilhante sobre um fundo preto e dá início a uma trilha musical burlesca.

Na cena seguinte, o papel do protagonista e a voz que escutamos apresentam outros significados. O plano já começa em movimento, passando por uma cortina de pedras ornamentais, revelando um João que escuta a apresentação da cantora Vitória dos Anjos (Renata Sorrah) no bar, visivelmente encantado, dublando a música, vivenciando aquele instante. Os cortes alternam planos de João, da apresentação e dos clientes do bar, assim como são inseridos vários detalhes da cortina ornamental, dos anéis de João e dos tecidos brilhantes do figurino de Vitória. Nesse momento, elementos cenográficos e de figurino já apresentam uma sensibilidade que destoa do naturalismo pesado da cena anterior. A música da apresentação se funde com a trilha sonora do filme e se estende também pelos planos de João indo embora, garantindo fluidez para a sequência. Dessa forma, através do deslocamento de um plano tão rígido para uma sequência teatral decupada com fluidez, João já não é apresentado como um outro observado a ser temido, mas como um sujeito que, embora ainda às margens do momento, também pode participar, pelo menos, como espectador daquele espetáculo. Ou seja, a sensibilidade estética já causa uma rasura na realidade opressiva de João.

Como citei anteriormente, o protagonista está bem longe de um perfil heróico ou exemplar. Na verdade, sua construção revela grande violência, mas também sensibilidade e delicadeza. Por um lado, fica evidente seu papel de líder da casa que divide com Laurita e Tabu, exercendo-o tal qual um pai em um contexto patriarcal e masculinista: provedor e protetor, mas por vezes abusivo, controlador e violento. Por outro lado, no entanto, ele demonstra grande interesse e sensibilidade artísticos, chegando a teatralizar pequenos instantes do dia ou recitar falas e músicas para seus amigos. Em outra sequência, Laurita comenta que sonha em vê-lo no palco, mas acaba sendo retrucada com rispidez. As apresentações, jóias e figurinos de Vitória deixam João maravilhado, assim como sua ida ao cinema, onde assiste ao filme *Princesse Tam Tam* (Edmond T. Gréville, 1935), interpretado por Josephine Baker, célebre atriz e ativista dos direitos civis de pessoas negras. Podemos perceber que não apenas seu sonho de viver a artisticidade, mas o próprio direito de estilizar seus atos de vida são constantemente negados à sua posição marginalizada e excluída.

Chegando à parte final do filme, João convence (de forma um tanto incisiva demais) um amigo dono de um bar, Amador (Emiliano Queiroz), a deixá-lo realizar uma performance em homenagem ao suposto aniversário de Laurita. João realiza essa primeira apresentação, na qual canta, dança e acaba sendo aplaudido pelos frequentadores presentes, mas destaco aqui a segunda performance, uma sequência em que o artifício se personifica em outra versão do protagonista: a Mulata do Balacochê.

Figura 3 - A Mulata do Balacochê



Fonte: VídeoFilmes, Madame Satã (Karim Aïnouz, 2002).

Enquanto olha no espelho, preparando-se para entrar no palco, João declama a história de sua persona: uma criatura mística que se formou a partir da poderosa Janaci, que havia se transformado em uma onça dourada, e do furioso tubarão, contra quem brigou por mil e uma noites. Aplaudida fervorosamente por uma platéia animada enquanto usa roupas e maquiagens coloridas, a Mulata performa com samba, humor e liberdade, movimentando seu corpo e modulando sua voz sem as amarras de gênero, “criando para si um breve fragmento de uma nova possível narrativa, onde as regras sociais e físicas são brevemente interrompidas” (Duarte, 2018, p. 60). Nesse momento, através da performance teatralizada e

estilizada, a artificialidade *camp* contamina a materialidade fílmica e evidencia como João consegue expressar sua subjetividade, centralizando essa outra possibilidade de vida.

Depois do espetáculo, João e Amador são atacados por um freguês que profere insultos homofóbicos sobre a performance e acaba morto pelo protagonista. De volta ao plano inicial do filme, percebemos, então, que João está sendo preso por esse assassinato, mas, dessa vez, ouvimos sua voz sendo sobreposta à da narração.

Janaci fora presa por sua madrasta invejosa e resgatada por um cavaleiro durante o carnaval. Aí, declara João, ela se apresenta no bloco Caçadores de Viado e então começa a ser conhecida por Madame Satã. Mais uma vez, em seguida à imagem de seu rosto triste e com semblante desesperanço, aparece imagens de beleza, leveza e artifício. Entretanto, se inicialmente elas mostraram João assistindo uma apresentação, aqui ele é a apresentação. Em uma espécie de romance de formação, ele agora já sabe construir para si a fantasia e beleza que o protegem da realidade sufocante. Se antes haveria a necessidade de uma cortina servir como forma de defesa, agora também vemos que ela também funcionava como separação: João observava a apresentação de outrem, até então não tendo acesso ao palco, a colocar-se a *sim* (sic) mesmo como potencial criador de fantasias e narrativas de vida alternativas para si. Ao transformar-se em Madame Satã nas imagens que encerram o longa, ele torna-se puro artifício. (Duarte, 2018, p. 62)

Duarte aponta, novamente, o deslocamento do plano rígido, acinzentado e pesado da prisão de João para imagens de performance colorida e teatral, mas, dessa vez, existe uma diferença. Ouvimos o próprio João contando uma versão mítica de seu aprisionamento. Além disso, a performance que surge não é um espetáculo assistido de longe pelo protagonista, ele é o próprio espetáculo. Madame Satã é uma persona de João, a resistência materializada no estilo, o artifício personificado que dissolve a realidade opressora de um corpo marginalizado junto dos vislumbres de uma vida centralizada através da arte.

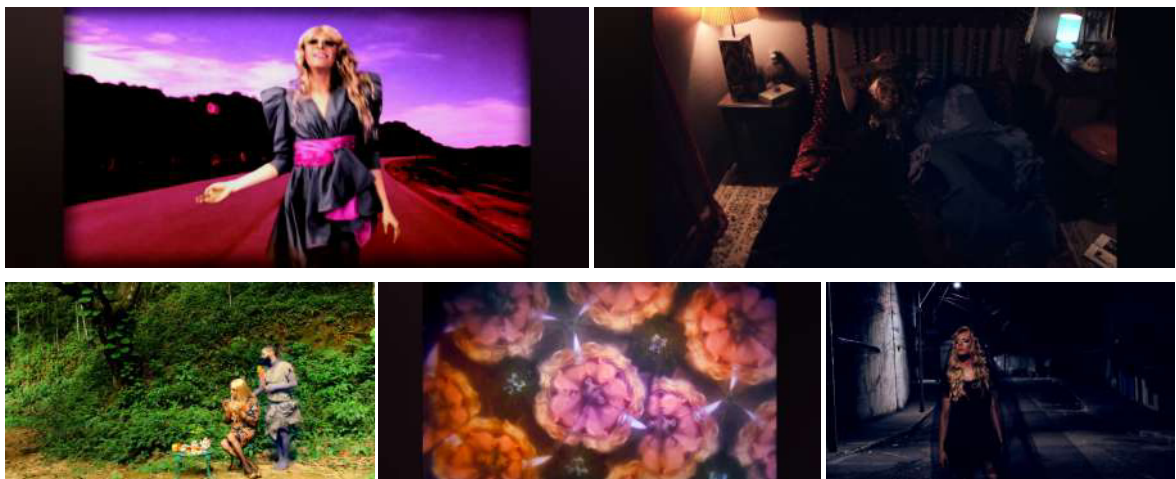
Se, em *Madame Satã*, o artifício proporciona vislumbres de outras formas de vida, no segundo filme a ser destacado o artifício é o mecanismo por meio do qual Amianto cria sua própria realidade: “a bicha melancólica é aquela que recusa a realidade do mundo que vive, o que pode demandar ações de criação para gerar uma outra realidade para si” (Duarte, 2018, p. 90). Faz-se necessário ressaltar que, ao analisar *Doce Amianto* (Guto Parente, Uirá dos Reis, 2013), Duarte traz uma longa discussão sobre a questão da melancolia e sua relação com a posição de pessoas LGBT em uma sociedade que tanto preza pela alta produtividade; no entanto, neste trabalho, não me aprofundarei nessa relação, optando por adotar o sentido geral atribuído ao termo.

Diferentemente das outras duas obras abordadas, esta narrativa se desenvolve de forma menos lógica. Acompanhamos os anseios, dúvidas e lamentações de Amianto (Deynne

Augusto) diante da rejeição que sofre nos espaços que tenta frequentar, o fracasso de seus relacionamentos amorosos e a perda de sua amiga Blanche (Uirá dos Reis), que acaba voltando como uma guia conselheira, quase uma fada madrinha. A protagonista parece estar constantemente em intenso sofrimento, tentando entender seus sentimentos e lidar com as situações pelas quais acaba passando em sua busca por amor e aceitação – esta última tanto de um ponto de vista pessoal, enquanto indivíduo tentando se auto compreender, quanto na esfera social, enquanto sujeito dentro dos espectros sexo/gênero, passível de sofrer preconceitos e rejeições diante das normatividades da cis-heterossexualidade.

Nesse contexto, a melancolia de Amianto se faz presente de forma altamente estilizada, não apenas criando imagens encantadoras a partir de sua dor, mas torcendo sua própria realidade a fim de localizá-la em algum lugar que seja menos hostil. Além do uso desmascarado do *chroma key* e de efeitos que facilmente podem não ser considerados bons o suficiente do ponto de vista de um tecnicismo do cinema naturalista, as roupas extravagantes, maquiagens coloridas, cores saturadas e atuações altamente teatralizadas, em momento algum tentando esconder sua artificialidade, são pilares que sustentam toda a estética da obra.

Figura 4 - A estética artificial geral de Doce Amianto



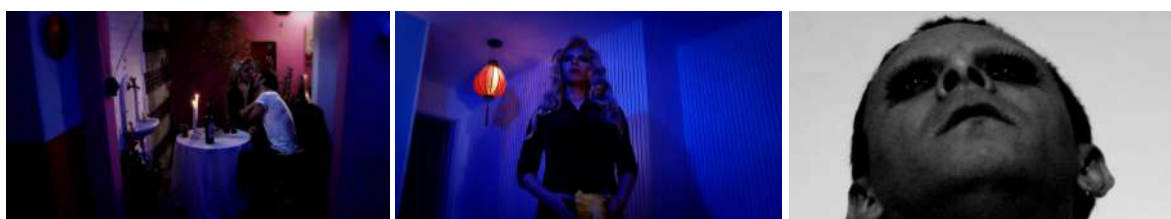
Fonte: Tardo Filmes, Doce Amianto (Guto Parente, Uirá dos Reis, 2013).

Nesse caso, a estilização artificial de Amianto não causa rasura em sua realidade opressora, pelo contrário, toda a realidade diegética se materializa por meio da estética *camp*, as fronteiras entre real e irreal são dissolvidas sob a melancolia da personagem. Conforme Duarte (2018) aponta, além de tensionar a realidade a partir dos anseios e angústias da protagonista, o artifício também funciona como um meio para vislumbrar as possibilidades a

serem vivenciadas por ela. Destaco, então, brevemente, sequências do filme nas quais, diante da realidade já distorcida, Amianto parece ter consciência dessa estilização, assim como das variadas possibilidades em que sua vida pode vir a se desdobrar.

Durante um encontro romântico, que aparentemente está sendo bem amoroso, Amianto se retira para ir ao banheiro. Passando pelos corredores escuros e misteriosos, iluminados por cores vibrantes que variam de um roxo onírico a um verde tóxico, a decupagem constrói tensão e suspense através de um plano sequência que segue a caminhada da personagem. Acompanhamos, então, sua volta à mesa, onde ela vê seu pretendente aos beijos com uma outra Amianto, quase como se suas inseguranças já projetassem outras versões de si mesma que atestariam seu fracasso naquele encontro antes mesmo de chegar ao fim. Depois de correr de volta para seu quarto, Amianto tem um pesadelo no qual a estética visual do filme muda drasticamente: as cores saturadas dão lugar a um preto e branco. Trata-se de uma cena em que a protagonista está fragilizada, desolada e dolorida. Curiosamente, as cores vão embora junto da persona feminina de Amianto, enquanto o ator é enquadrado em um plano *contra-plongée* que não engrandece sua figura, seguido por um plano em que está deitado em grande sofrimento. A perda da feminilidade não está relacionada à imponência da personagem, como a câmera inclinada de baixo para cima poderia sugerir, mas passa a ser atrelada ao grande sofrimento exprimido pela falta de cores e pela expressão do ator.

Figura 5 - Encontro sabotado por Amianto e seu pesadelo

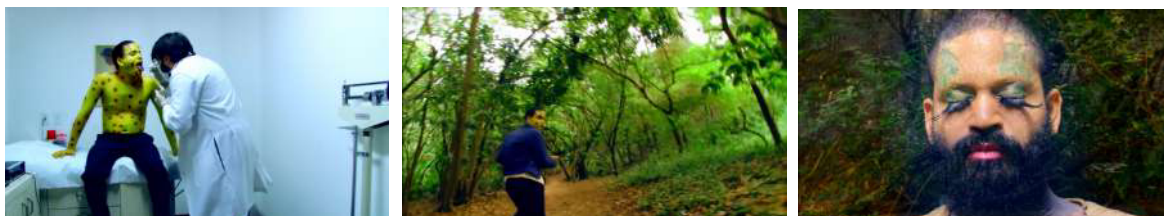


Fonte: Tardo Filmes, Doce Amianto (Guto Parente, Uirá dos Reis, 2013).

Nas cenas destacadas acima, percebe-se tanto a estilização da dissolução de realidade causada pela melancolia de Amianto, quanto uma outra forma de materialização dessa estilização presente em seu pesadelo. Ao acordar a amiga e falar que também teve seus medos e sofrimentos durante a vida, Blanche leva-a para tomar um café em um jardim e resolve contar sua história. Um homem chamado Carlos aparentemente tinha uma vida normal até sua pele ficar amarela e cheia de manchas azuis. Durante uma consulta, Carlos é ignorado

por parte das pessoas, acaba assustando uma criança e folheia uma revista de armas enquanto espera. Depois de não conseguir resposta alguma sobre seu estado de saúde, ele compra uma arma, ataca e mata algumas pessoas em um parque, acarretando, então, uma perseguição policial que culmina em sua própria morte. A história revela o recalçamento da subjetividade de Blanche enquanto estava viva, assim como sugere a violência causadora e resultante disso, afinal, depois de matar pessoas, inclusive um dos policiais, a pele de Carlos deixou de ser amarela pouco antes de seu assassinato, como se adotar uma postura violenta, tão comumente ligada à masculinidade, o tivesse feito voltar a uma suposta normalidade.

Figura 6 - A história de Carlos e o surgimento de Blanche



Fonte: Tardo Filmes, Doce Amianto (Guto Parente, Uirá dos Reis, 2013).

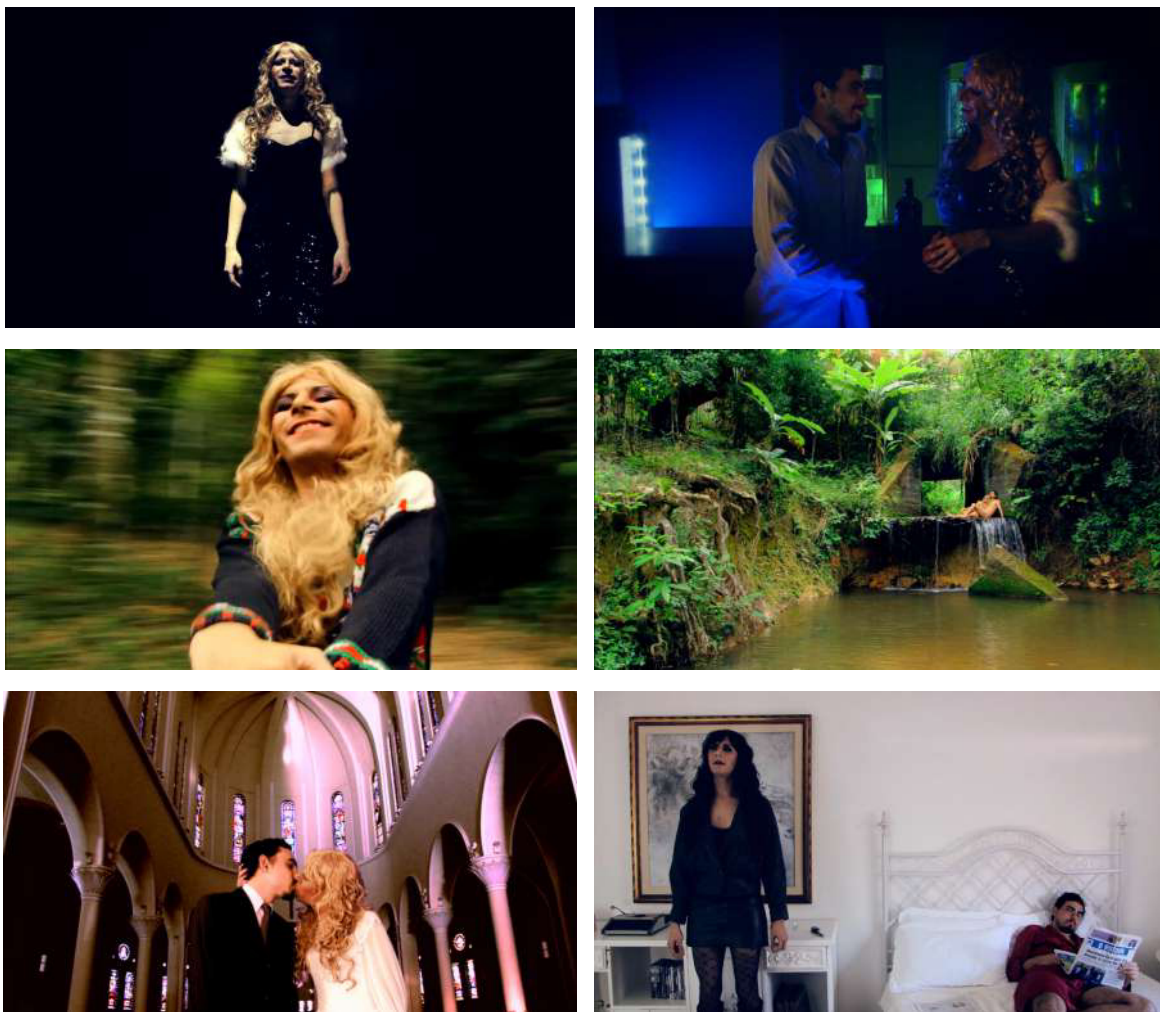
Durante a sequência da história, novamente, a estética artificial dá lugar a uma outra, dessa vez, mais naturalista. Entretanto a ironia *camp* se mantém durante essa sequência, tanto ao longo da consulta de Carlos, que mais parece uma paródia humorística do que um procedimento de saúde minimamente realista, quanto no recebimento da arma que Carlos comprou, em que um homem de baixa estatura segura uma embalagem maior que ele (sim, uma piada potencialmente de mal gosto e talvez até um tanto capacitista). Percebemos que a estilização não está presente na estética cotidiana de Carlos – como acontece com Blanche e Amianto –, na verdade, ela aparece como um desestabilizador da normalidade vivenciada por ele, levando-o, aliás, à sua própria morte. De volta à narrativa principal, Blanche, com sua maquiagem colorida e cílios longos, surge através de um *fade out*, ou seja, do desaparecimento, do plano de Carlos caído aos pés do policial.

Convencida pela amiga, Amianto resolve, então, ir a uma festa. Inicialmente, ela é completamente ignorada por todas as pessoas com quem tenta desenvolver alguma interação. Ocorre uma sobreposição da música animada da festa com uma trilha melancólica de Amianto sendo desprezada, até que a parte melancólica é silenciada e a protagonista começa a dançar, mesmo que sozinha. A iluminação focada apenas nela constrói um plano em que Amianto parece ser a única presente naquele espaço. Em seguida, ela conhece um homem chamado

Herbert (Rodrigo Fernandes), automaticamente começa a trocar de roupa várias vezes no mesmo plano (como se estivesse escolhendo a melhor versão de si) e vai até ele. Após uma breve conversa, logo começa a imaginar momentos que poderiam acontecer a partir desse encontro, o desenrolar de um relacionamento, chegando ao casamento e até o divórcio.

Na imaginação de Amianto, podemos ver o relacionamento se desenvolvendo através de uma rápida sequência: cenas clichês dos encontros de um casal apaixonado, a declamação teatral de um poema amoroso, Amianto e Herbert parados numa cachoeira posicionados quase como personagens de uma pintura renascentista, um casamento realizado sobre as projeções da parte interna de uma igreja, noivos correndo em uma praia deserta e um divórcio discutido entre uma Amianto quase *punk* e um Herbert reduzido ao estereótipo de um homem de negócios frio, distante e grosseiro.

Figura 7 - Os devaneios de Amianto



Fonte: Tardo Filmes, Doce Amianto (Guto Parente, Uirá dos Reis, 2013).

De maneira geral e simplificada, essas cenas alternam entre as cores saturadas da estética geral do filme, projeções em *chroma key*, imagens granuladas que parecem antigas e drásticas mudanças estéticas nas escolhas de direção de arte para cenografia e figurino. Ou seja, tratam-se de cenas marcadas pelo exagero *camp* que poderiam sinalizar tanto a imaginação estilizada de Amianto, como também um recurso da forma filmica que materializa seus anseios de viver a intensidade do clássico amor romântico.

Nas cenas seguintes, já tendo aceitado mais esse fracasso amoroso, Amianto dá um tapa em Herbert e vai embora. Com um novo figurino extravagante, ela caminha na rua, refletindo novamente sobre seus sentimentos. Remoendo mais uma vez sua melancolia, somos levados a uma cena com outra versão da protagonista: uma mulher com vestido preto cantando no mar em meio a uma iluminação que varia entre vermelho, azul e roxo. Dos devaneios de um casal heteronormativo à aceitação da sereia da melancolia (Duarte, 2018), Amianto parece ter consciência das possibilidades que lhe aparecem e que pode vivenciar a partir da artificialidade. No filme, tanto a decupagem quanto as escolhas estéticas transbordam o exagero *camp*. Cores saturadas, extravagância, planos sobrepostos e diversos efeitos são recorrentemente utilizados para transmitir a artificialidade solvente das noções do que poderia ser real ou não, assim como para materializar a estilização da melancolia de Amianto diante de seus sentimentos e busca por amor.

Dessa forma, percebe-se, mesmo que de maneiras diferentes, como ambas as obras destacadas ganham força a partir da dissolução da dualidade real e irreal, como proposto por Denilson Lopes ao abordar o artifício. Através de suas análises, Duarte mostra como *Madame Satã* possibilita os vislumbres de formas de vida proporcionados pela teatralidade e delicadeza a um corpo negro e marginalizado que não tem a oportunidade de se ver centralizado, enquanto *Doce Amianto* não apenas constrói a realidade de sua protagonista, mas também mostra que ela pode ter uma visão crítica das próprias possibilidades dentro dos caminhos do artifício. Sob esses vieses, colocarei em notas, tal qual Susan Sontag, momentos e aspectos de *Inferninho* que podem expressar a sensibilidade *campy* em suas escolhas narrativas e estéticas.

1. A atmosfera visual dissolve os limites entre real e irreal. *Inferninho* é um bar simples e até precário, com suas paredes sujas e mesas enferrujadas. Poderia facilmente ser retratado apenas como um lugar opressivo e pesado, mas em diversos momentos pode-se perceber, paralelamente, o oposto. A iluminação difusa e com forte uso das cores entre azul, vermelho e roxo, às vezes até amarelo, constrói uma imagem com textura e brilho quase oníricos, como apontou o próprio Yuri Yamamoto em entrevista. Por outro lado, na cena em

que Deusimar vende o bar e se despede de seus amigos, por exemplo, as cores não estão presentes e, de forma bem semelhante ao que acontece em *Madame Satã* e *Doce Amianto*, a estética naturalista passa a ser evidente, contrastando essa cena crua com as cenas coloridas nas quais a performance ou o relacionamento de Deusimar e Jarbas criaram espaço para um tom menos realista.

Figura 8 - A dissolução real/irreal



Fonte: Tardo Filmes, *Inferninho* (Guto Parente, Pedro Diógenes, 2018).

Tanto nas cenas das apresentações de Luizianne quanto naquelas em que o relacionamento de Deusimar e Jarbas se desenvolve, percebemos a forte dualidade entre a precariedade do bar e os elementos performáticos ou a aura onírica atrelada ao interesse amoroso mútuo do casal. Por outro lado, no terceiro frame acima, a cena em que a família *Inferninho* presencia a venda do bar apresenta uma iluminação bem mais natural quando comparada às outras. Embora ainda existam a extravagância da fantasia do Coelho (Rafael Martins) e o colorido no figurino de Luizianne, a paleta de cores do plano se mantém bem mais sóbria. Dessa forma, percebemos como o artifício se faz presente na estilização que reduz a precariedade ou se associa ao conforto, imaginação e bem estar das personagens.

2. Deusimar é sua subjetividade! Sendo uma sensibilidade sob algum ponto de vista, o *camp* vê o mundo entre aspas. “Perceber o Camp em objetos e pessoas é entender que

Ser é Representar um papel” (Sontag, 1964, p.4). Não é lâmpada, mas “lâmpada”. Não é mulher, mas “mulher”. Considerando as limitações nas categorizações por sexo e gênero, nossa protagonista, interna e externamente à diegese da obra, tensiona os significados culturais relacionados à sua identidade. Não é Denilson, mas “Deusimar”, sob seu próprio ponto de vista. Como citei no primeiro capítulo, a protagonista ocupa uma posição de autoridade e respeito, não tendo sua identidade questionada por qualquer personagem. Sua existência está além da binaridade dos gêneros.

Figura 9 - Deusimar enquadrada acima de Salvador



Fonte: Tardo Filmes, *Inferninho* (Guto Parente, Pedro Diógenes, 2018).

Além disso, a decupagem geral do filme apresenta a maior parte dos planos médios ou mais fechados, o que garante mais proximidade. Principalmente durante a segunda metade do filme, Deusimar recebe ainda mais destaque, sendo enquadrada em vários planos de seu rosto. Destaco, também, o diálogo do *frame* acima, no qual ela negocia a venda do bar, sendo o único diálogo do filme em que uma das personagens está acima da outra, reiterando a autoridade atrelada à protagonista.

3. Deusimar e Luizianne são divas em meio à precariedade. Denilson Lopes (2016) aponta como o *camp* quebra as fronteiras entre a cultura erudita, popular e massiva, revelando também o fascínio pelo melodrama e as divas do cinema. “Deusimar, a chefe impiedosa” e “Luizianne, uma grande estrela” talvez sejam posições nem tão condizentes com a simplicidade do bar. No entanto, ambas adotam posturas e figurinos, cada uma à sua maneira, que as colocam em destaque dentro do ambiente predominantemente cinza.

Acessórios variados, brilhos, maquiagens coloridas e sobreposição de peças são alguns elementos utilizados na construção de certo glamour atrelado às personagens.

Figura 10 - Deusimar e Luizianne são divas



Fonte: Tardo Filmes, *Inferninho* (Guto Parente, Pedro Diógenes, 2018).

4. Coelho e outras caracterizações inusitadas. Todos os clientes do bar aparecem como personagens icônicos da cultura pop, dentre estes, *Darth Vader*, *Mulher Maravilha* e *Wolverine*. Outros funcionários do *Inferninho*, Caixa Preta (Tatiana Amorim) e Richard (Paulo Ess), também abraçam a estilização em seus figurinos, mas o grande destaque fica com o garçom Coelho. Uma figura carismática e sensível que não só trabalha para Deusimar, mas cuida e a aconselha sobre suas escolhas de vida.

Figura 11 - A ironia das caracterizações inusitadas



Fonte: Tardo Filmes, *Inferninho* (Guto Parente, Pedro Diógenes, 2018).

Extravagância e estilo são elementos centrais do *camp*, mas também podemos apontar o humor presente nas fantasias simples e a ironia de ver personagens tão icônicos sentados em uma mesa de um bar construído em meio à precariedade e à marginalização.

5. A seriedade não é fundamental, mas constantemente desmantelada. A transitoriedade do Coelho entre o cômico e o sensível, assim como as figuras pop decadentes sentadas em uma mesa de bar já podem ser consideradas como exemplos da seriedade falha tão presente no *camp*, mas, para além de caracterizações estilizadas, outros momentos também podem ser apontados. Durante uma briga com Deusimar por seu pagamento, Luizianne segura um milho e alterna suas falas com mordidas na espiga. Pouco depois de ir embora do Inferninho, a cantora volta machucada e enquanto recebe ajuda de seus amigos, ela acorda e começa a falar em francês e inglês. Por último, quando os ex-parceiros de Jarbas chegam ao bar para ameaçá-lo, os dois levam seus copos à boca praticamente ao mesmo tempo e, embora sejam, não parecem verdadeiramente ameaçadores. Nesses exemplos, percebe-se a construção de uma crescente tensão interrompida, logo em seguida, por falas ou ações que quebram a expectativa em curso.

Figura 12 - Infemininho desmantela sua seriedade



Fonte: Tardo Filmes, *Inferninho* (Guto Parente, Pedro Diógenes, 2018).

6. O uso do *chroma key*. Depois de quase desistir de sua própria vida e ouvir um longo discurso do Coelho aconselhando-a a tomar coragem para decidir seu futuro, Deusimar

parte do *Inferninho* para realizar seu sonho de conhecer o mundo. Na imagem, ela experiencia esse momento enquanto imagens de diversos países são projetadas. Performar com tamanha emoção diante de imagens geradas por meio de um dispositivo tecnológico que não esconde sua artificialidade definitivamente pode ser considerado *campy*.

Figura 13 - O *chroma key* desmascarado como recurso estético



Fonte: Tardo Filmes, *Inferninho* (Guto Parente, Pedro Diógenes, 2018).

7. *Inferninho* foi realizado de forma independente. Para além de diegese fílmica, a obra é um exemplo de projeto desenvolvido coletivamente e com baixíssimo orçamento, como será abordado melhor no próximo capítulo. No entanto, já se pode afirmar: realizar um longa metragem com o orçamento de um curta e transformar as limitações financeiras em potencializador criativo certamente há de ser *camp*.

Em *Inferninho*, portanto, o artifício se manifesta através da sensibilidade *camp* de forma a rasurar a realidade de suas personagens e possibilitar a visualização de um lugar acolhedor para as subjetividades desses indivíduos, contrastando diretamente com a precariedade apresentada na simplicidade do bar. Contraste esse presente, também, nos conflitos internos dessas personagens:

o nível fabular e performático de construção das personagens como distanciamento que aproxima o público para o entendimento de seus dramas e esfericidades tatuadas em suas aparências, vestes, caracterizações. Inclusive, no filme, as personagens que aparentam não usar máscaras nem fantasias, como Deusimar e Jarbas, são as que, aparentemente, mais escondem verdades sobre si, para si mesmas e para os outros. (Nwabasili, 2025, p. 114)

Sendo os protagonistas do filme, Jarbas e Deusimar, principalmente esta última, ganham uma profundidade percebida além dessas máscaras citadas por Nwabasili. O passado do marinheiro mantém-se pouco explorado durante toda a narrativa, inclusive Caixa Preta chega a comentar com Coelho sua desconfiança quanto à honestidade do recém chegado. Ao aproximar-se de sua anfitriã, Jarbas conta que já viajou pelo mundo todo e agora sonha em encontrar um amor calmo no qual possa se estabilizar. Deusimar, por outro lado, tem o sonho de conhecer o mundo, mas aparentemente não consegue sair de onde está, uma angústia constante a acompanha. Enquanto Jarbas apresenta o estereótipo do marinheiro bonito, viajante e misterioso, com um amor em cada porto, Deusimar parece escondida, herdou o bar de sua família e nunca saiu dele. Embora bastante diferentes, os dois compartilham do sentimento de solidão. Depois da primeira noite juntos, Deusimar acorda primeiro e enquanto se olha no espelho, esconde imediatamente seu rosto sem maquiagem ao perceber que Jarbas havia acordado. A trilha sonora acompanha sua ação e para no mesmo momento em que as mãos chegam ao rosto. Acolhida por seu amado, os dois se beijam.

No entanto, os problemas começam a aparecer quando Salvador se oferece para comprar o Inferninho (sim, o trocadilho com o nome do bar e de seu comprador está presente) e antigos parceiros de Jarbas chegam para ameaçá-lo por dinheiro. Diante dos perigos e propostas externas que surgem, os sonhos individuais do casal entram em conflito e Deusimar pede para que Jarbas prometa não abandoná-la. No entanto, os outros marinheiros realizam diversas visitas ao bar até, finalmente, concretizarem um assédio a Luizianne durante uma de suas apresentações, resultando em uma briga contra a família Inferninho e na decisão de Jarbas de partir antes que algo mais grave possa acontecer. Desolada, Deusimar não apenas aprova a venda do bar, fechando-o logo em seguida, mas também manda seus amigos embora depois de dividir quase todo o dinheiro com eles. Cada vez mais sozinha e sem esperança, ela decide usar uma corda presa ao teto para tirar a própria vida, desistindo de fazê-lo ao escutar as batidas de Coelho na porta. Nesse momento, o garçom, sem nem saber o que estava prestes a acontecer, faz um longo discurso sobre a vida de Deusimar, seus sonhos e sua passividade de não realizá-los.

Levando em conta a leitura proposta por Nwabasili, é curioso perceber como uma figura tão anti-naturalista, excêntrica e onírica quanto o Coelho tenha sido responsável por falar palavras tão cruas e honestas sobre Deusimar e suas máscaras. Através dessa dualidade entre a caracterização e enquadramento – sob iluminação e textura oníricos – do Coelho e a crueza sincera e sensível de suas palavras, percebe-se, novamente, a dissolução dos limites entre o real e o irreal, entre o natural e o artificial. Vale destacar, também, como essa dualidade está presente em outros planos.

Figura 14 - O artifício rasura a realidade



Fonte: Tardo Filmes, *Inferninho* (Guto Parente, Pedro Diógenes, 2018).

Da rasura causada pelo colorido das fitas metalizadas no fundo do quadro em que Deusimar e Jarbas dançam próximos a uma mesa enferrujada entre paredes cinzas esverdeadas ao *chroma key* dos vislumbres de Deusimar de um amor com o recém chegado viajante, nessas cenas, a artificialidade se torna um recurso estético que questiona a realidade das personagens. Quando convida Deusimar para dançar, Jarbas recebe, inicialmente, uma resposta negativa seguida de um “estou enferrujada”, ao que, romanticamente, ele responde que gosta do cheiro de ferrugem. Ao serem enquadradas no fundo do plano, o colorido das fitas é o artifício materializado da rasura causada pela paixão na precariedade associada à simplicidade do bar e à ferrugem. Na outra cena, o artifício é o próprio *chroma key* materializando a imaginação de Deusimar sobre um amor que a salvará da solidão.

De forma parecida, temos o peso da despedida da família Inferninho e do quase suicídio de Deusimar enquadrados em planos predominantemente cinzas à rasura onírica causada pela caracterização do Coelho enquanto salva a vida de sua chefe. Nesse caso, a primeira cena aborda a tristeza de toda a família Inferninho quanto à venda do bar, enquanto, na segunda, o sofrimento, a solidão e todos os outros sentimentos negativos de Deusimar atingem um nível de desespero a ponto de levá-la a iniciar um suicídio. Tratam-se de sequências nas quais a precariedade e os sentimentos ruins das personagens tomam conta das cenas e se materializam na forma fílmica através da frieza e dureza dos planos predominantemente cinzas. O discurso do Coelho, como já abordei, rasura essa negatividade com sua caracterização excêntrica e enquadramento onírico.

Figura 15 - O discurso do Coelho



Fonte: Tardo Filmes, *Inferninho* (Guto Parente, Pedro Diógenes, 2018).

Dessa forma, percebe-se nessas cenas, como a estética de *Inferninho* não apenas usa a delicadeza e o artifício para causar rasuras em uma realidade precária, como também tensiona e cria a própria realidade de suas personagens a fim de vislumbrar as possibilidades de suas formas de vida e centralizar as subjetividades de suas existências.

O bar desponta, então, como um refúgio *queer*, um lugar em que essas pessoas possam existir como são. O título da versão em inglês da obra, *My Own Private Hell*, em tradução livre, “Meu Inferno Particular”, explicita o conflito interno e externo de Deusimar.

Sendo uma pessoa que não se encaixa nas normatividades da cis-heterossexualidade, bem como tensiona as próprias definições de sexo e gênero, a personagem não parece presa apenas por suas escolhas pessoais, mas por ser constantemente relegada à subalternidade da política sexual, bem como à violência por não se encaixar nessas normatividades. Seu bar, que não está localizado em tempo ou espaço específicos, embora seja sua prisão, é também um lugar em que ela está segura para existir. Um lugar precário, acinzentado e envelhecido, onde ela tem o direito de se vestir e se expressar como deseja. O artifício e a estilização *camp* são demandas da subversão de uma realidade tão opressora.

Pode-se perceber, a partir dos frames destacados, que a estética naturalista – abordada neste trabalho como uma forma de ver e representar o mundo pautada no natural, ou seja, na concretude do real – só ganha força nos momentos mais sombrios de Deusimar ou quando está atrelada ao mundo externo. Mundo este, aliás, que está em constante conflito com a família Inferninho além de sempre se personalizar em uma figura masculina, como foi apontado pelo próprio diretor Pedro Diógenes em entrevista cedida a mim. Luizianne foi embora e voltou sangrando machucada. Ligar para a polícia para denunciar os antigos parceiros de Jarbas? O próprio marinheiro responde: desde quando a polícia está do nosso lado? Deusimar questiona tanto os parceiros de Jarbas quanto os compradores do Inferninho se sua vida tinha alguma importância para eles. Por outro lado, foi do mundo externo, também, que Jarbas apareceu. Contraditório, mas, ao mesmo tempo, compreensível, afinal, conhecer o mundo externo também é o maior sonho de Deusimar.

O Inferninho é, portanto, uma prisão, assim como um refúgio. Um lugar onde um grupo de pessoas, uma família esteticamente incomum, pode até brigar, mas também cuida uns dos outros, estilizando sua realidade precária e, sobretudo, vivendo sua subjetividade sob seu próprio ponto de vista.

4 REFÚGIO *QUEER*

Ao utilizar o artifício como mecanismo estético que tensiona a realidade subalternizada de suas personagens e materializá-la na forma fílmica através da estilização *camp*, *Inferninho* cria um refúgio para formas de vida marginalizadas. Além disso, esses vislumbres de formas outras que escapam à centralidade dominante se fazem presentes, também, no aspecto extra diegético da obra, sendo possível relacioná-la com o conceito de autoria *queer*. Segundo o pesquisador Dieison Marconi Pereira, trata-se de um cinema pensado além de temáticas relacionadas às vivências ou realizado por pessoas LGBT, mas que revê a tessitura da forma fílmica (Pereira, 2020). Nesse sentido, realizado a partir do encontro de dois coletivos independentes, o filme *Inferninho* possibilita, também, o vislumbre de uma forma de realização diferente do modelo industrial.

Pereira afirma que a autoria *queer* não se refere a um “modelo aplicável” para a catalogação de obras que possam ser lidas sob um viés *queer*, mas um adjetivo relativo a uma “performance de realização cinematográfica que emula a experiência e o vivido, apropriando-se dos dispositivos do cinema para retrabalhar corpos, memórias, ativismo, experiências, afetos, estética e política” (Pereira, 2020, p. 116). O autor destaca, ainda, o quão complexos e escorregadios são os três termos de sua pesquisa: performance, autoria e *queer*. Primeiramente, ele rejeita a ideia tradicional de autoria, a qual classifica como uma fixação de “uma interpretação particular, autoritária, antidemocrática e individualista do processo de construção fílmica” (Pereira, 2020, p. 17), comumente atrelada à figura de um homem cis-hétero e branco. Tomada como um processo performático, ou seja, como atos repetidos, essa visão de autoria representa a possibilidade do “não esquecimento de que há corpos, sujeitos e experiências pessoais/coletivas implicados na realização do cinema, da literatura e da arte em geral” (Pereira, 2020, p. 116).

Ao longo do trabalho, o pesquisador combina a análise de obras com entrevistas cedidas por seus respectivos realizadores como parte de sua metodologia e apresenta alguns exemplos da ideia de autoria *queer* proposta:

Camila Macedo com *Experimento fílmico*, quando a autoria como performance se utiliza do próprio corpo físico/material para interferir na estrutura do próprio corpo do filme, além de nos depararmos com suas memórias pessoais reprocessadas via imagem audiovisual; Fábio Ramalho com *Primavera* e Julia Katharine com *Tea for two*, quando a autoria se trata de uma performance de criação que investe não necessariamente no corpo físico do próprio diretor, mas na experiência, no vivido e no passado, especialmente através de uma relação entre a experiência pessoal e a história cultural das homossexualidades/transsexualidades ligadas à

espectatorialidade e às sensibilidades estéticas. Ou, ainda, quando a autoria se trata de uma performance de reivindicação política, especialmente do rosto que aparece como autor desorganizando partilhas e que agora se autoriza a contar determinadas histórias que antes não estavam autorizadas, como no caso de Bruno e Marcos em *Afronte* e Ariel Nobre em *Preciso dizer que te amo*. (Pereira, 2020, p. 117)

Embora não tenha trazido com detalhes as análises completas feitas pelo pesquisador, pode-se perceber que, nos exemplos citados, a autoria *queer* não se resume ao fato desses filmes terem temáticas ou realizadores LGBT, mas diz respeito a uma performance que tensiona a forma fílmica e os processos de realização, relacionando-os diretamente com as subjetividades das pessoas autoras e as relações sociais que se estabelecem durante a produção dessas obras. Nesse sentido, o autor afirma que:

a autoria *queer* como performance se trata sobretudo de uma insubordinação epistêmica que atravessa desde o projeto da concepção do filme, passando pelo uso (ou reuso) dos aportes estéticos, narrativos e políticos, incluindo aí a reformulação dos próprios modelos de produção, exibição, circulação e, naturalmente, de autoria. Ainda que esse circuito de profanação mantenha características de negociação ou mesmo de secularização (AGAMBEN, 2007), ele indica que o cinema se constituiu com uma instituição que se encontra agora com seus rituais e suas performances fraturadas, incomodadas e polemizadas por outros rostos autorais, por sujeitos de corpo e experiências deslocadas e deslocantes. (Pereira, 2020, p. 127)

Finalmente, faz-se necessário abordar o termo *queer*, que não apenas dá título ao presente trabalho, como também foi essencial para as pesquisas de Ricardo Duarte e Dieison Pereira, bases para minha análise de *Inferninho*. Ambos os autores destacam a origem do termo na língua inglesa como um contraponto ao *straight*, ou seja, reto ou normal, e a incapacidade de tomá-lo como uma definição guarda-chuva que possa englobar todas as formas de identidade ou orientação sexual além da normatividade cis-hétero, visto que nem todas as formas de vida desviantes se sentem representadas pelo termo, assim como nem todas as pessoas LGBT subvertem as normatividades de gênero, sexo ou sexualidade. Duarte aponta a tensão existente no próprio termo, pois, mesmo que tenha passado por um processo de ressignificação, tirando-o de um contexto negativo para uma noção de orgulho por parte dos movimentos LGBT, ainda traz à tona “toda a violência e exclusão que seu uso contemporâneo tenta romper” (Duarte, 2018, p. 19).

Quanto ao cinema *queer*, os pesquisadores apontam a variedade de caminhos que podem ser tomados na relação cinema-*queeridade*, afirmando que filmes realizados por pessoas LGBT tanto podem adotar “uma postura de conciliação com a ordem reinante através de lutas progressistas que exigem inclusão social” (Pereira, 2020, p. 41-42), quanto uma outra que seja “combativa e paranoica contra as diferentes formas de violência a que se foi

sujeitado” (Pereira, 2020, p. 42). Assim como, paralelamente, existem filmes comumente lidos como *queer* cujos realizadores não se consideram LGBT (incluindo os próprios *Doce Amianto* e *Inferninho*). O próprio conceito proposto por Dieison evidencia essa variabilidade, já que a performance de autoria sob a noção de *queeridade* se estabelece tanto nas narrativas, quanto na tessitura fílmica e seus processos de realização. Vale reiterar, também, que não se trata de um modelo de catalogação de obras ou logísticas de produção que se oponham de alguma maneira a hegemonias culturais ou mercadológicas, mas de uma forma de analisar obras que combinam as noções de *queeridade* das vivências de seus realizadores ou personagens com os processos de realização, criação e distribuição do fazer cinematográfico.

Dessa forma, ao interpretar *Inferninho* como um refúgio *queer*, adoto o termo como um sinônimo de desviante da cisheteronormatividade, reconhecendo suas limitações quanto à abrangência de formas de vida. Além disso, proponho que esse desvio se faz presente também fora da diegese fílmica, podendo ser percebida em sua forma e no processo coletivo de realização. Processo esse que vem se destacando no cenário de produção cinematográfica brasileira pós-retomada, como apontam os pesquisadores Pietra Paola Garcia, André de Souza Macedo e Suelen Grimes (2021).

Nos últimos anos surge no horizonte cinematográfico uma quantidade de filmes de jovens realizadores que apresentam como força estética os modos de produção, circulação e crítica que se afastam da postura mais tradicional da indústria cinematográfica. São produções que resistem à falta de incentivo e políticas públicas pouco abrangentes que não incluem experiências que se deem fora do circuito e do modelo consagrado e que são lidas como uma novíssima experiência no cinema brasileiro. (Macedo, Garcia e Grimes, 2021, p. 12)

Os autores destacam os incentivos fiscais que fomentaram a produção cinematográfica no final dos 1990, mas apontam, também, suas limitações. Depois do período de estagnação da produção nacional devido aos desmontes promovidos pelo Governo Collor no setor cultural, a virada do século ficou marcada pela tomada de medidas que revitalizaram o cinema brasileiro, como a criação da Lei Rouanet, da Lei do Audiovisual e da Agência Nacional do Cinema (Ancine), proporcionando a realização de *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), incontornáveis obras da cinematografia recente, a partir de incentivos fiscais juntos da iniciativa privada. No entanto, além de estarem fortemente concentradas no eixo Rio de Janeiro/São Paulo, esses mecanismos se alinharam à lógica do mercado a fim de promover a industrialização do cinema, dificultando “que projetos de realizadores desconhecidos

nacionalmente e ainda jovens no meio produtivo fossem contemplados pelos patrocínios” (Macedo, Garcia e Grimes, 2021, p. 12).

Por outro lado, desponta, então, um fazer cinematográfico afastado do modelo industrial, um modelo possibilitado pelo avanço tecnológico e pautado em uma estrutura menos hierarquizada. Esse cinema de *brodagem* estabelece processos e relações que perfuram a lógica hegemônica de um fazer cinematográfico mercadológico, “trilhando um caminho artesanal com equipes pequenas e pouco hierarquizadas, portando equipamentos de fácil manuseio” (Macedo, Garcia e Grimes, 2021, p. 7). A partir dessa estruturação de equipe horizontal, esse modo de produção se apoia em uma lógica pautada pelo afeto e amizade como potencializadores do ato de criar, um exercício de criação artística que reduz a centralidade de uma autoria individual. Os autores citam, ainda, o termo *cinema de garagem*, cunhado pelos pesquisadores Marcelo Ikeda e Dellani Lima: um cinema artesanal, realizado por pequenas equipes menos hierarquizadas, com processos mais fluidos e baixíssimo orçamento. Uma forma de produção que foi possibilitada pelo avanço tecnológico, barateamento das tecnologias e consequente facilitação de acesso por realizadores iniciantes. Trata-se, sobretudo, de um cinema que se apropria da precariedade que lhe foi imposta e a transforma em potencialidade estética, de um formato que está menos interessado em cumprir as demandas de produção industriais e mercadológicas, de um processo de criação plural enriquecido pelas trocas afetivas, profissionais e criativas de equipes atraídas pelo desejo de criar coletivamente.

Sob esse contexto, surge, então, o coletivo Alumbramento, responsável direto pela produção do filme *Inferninho* (2018), assim como de *Doce Amianto* (2013). Criado em 2006, sua última composição reuniu Caroline Louise, Guto Parente, Ivo Lopes Araújo, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti (Jaguaribe, 2017, p. 56), compartilhando, como aponta a pesquisadora Ana Jaguaribe, intenso contato com o audiovisual a partir dos cineclubes e das novas tecnologias, assim como a oposição ao modelo mercadológico. Se, dentre os primeiros trabalhos do grupo, o documentário *Sábado à noite* (2007) e a experiência audiovisual *Praia do futuro* (2008), formado por quinze episódios de dezoito diretores, geraram polêmicas entre espectadores e realizadores cearenses por serem considerados amadores, o longa-metragem *Estrada para Ythaca*, de 2010, foi realizado com menos de 5 mil reais e teve grande repercussão nacional. Paralelamente, já estava em atividade, desde abril de 2000, o Grupo Bagaceira de Teatro, composto por Yuri Yamamoto, Rafael Martins, Rogério Mesquita, Ricardo Tabosa e Tatiana Amorim. Tendo produzido dezenas de espetáculos que o alçaram ao reconhecimento público em todo o país, o grupo se destaca pelo interesse nas imbricações da

vida com a arte e pela experimentação em diversos campos do fazer teatral, performativo e com o vídeo (Macedo, Garcia e Grimes, 2021).

Como foi apontado pelo ator Yuri Yamamoto e pelos diretores Pedro Diógenes e Guto Parente, em entrevista realizada em encontro remoto no dia 08 de dezembro de 2025, o *Inferninho* surgiu como o encontro definitivo desses dois coletivos. A relação entre os coletivos existia previamente: atores do Bagaceira já haviam participado de projetos do Alumbramento, enquanto os cineastas já haviam registrado espetáculos do grupo. A admiração mútua, bem como o desejo de experimentar a troca de linguagens, culminaram no projeto que viria a se tornar o filme lançado em 2018.

Tendo sua concepção se dado a partir de experimentos cênicos, a obra sempre esteve em um entre-linguagens. Nas primeiras versões, a dramaturgia desenvolvida coletivamente pelos atores apresentava a rotina tediosa do dono de um bar com a garçonete e uma dupla de cantores. Em 2013, o projeto passou a integrar o Laboratório de Criação da escola Porto Iracema das Artes (gerida pelo Instituto Dragão do Mar de Arte de Cultura, aparelho cultural da Secretaria de Cultura do Ceará) por sete meses, sendo desenvolvido como uma série de quatro episódios a partir de consultorias com os cineastas Karim Aïnouz, Marcelo Gomes e Sérgio Machado. No ano de 2014, foi contemplado pelo Edital da Secretaria de Cultura do Ceará na categoria “Piloto de série de TV” com o valor de 100 mil reais, mas, por considerarem que a produção de um episódio piloto não garantiria a realização completa da série, os grupos optaram por concretizar o projeto como um longa-metragem, produzido-o com um orçamento comumente utilizado em curtas. O roteiro serializado em episódios foi, então, readaptado para o formato de longa.

A transitoriedade de linguagens manteve-se intrínseca ao projeto desde sua concepção até sua realização enquanto filme. Na reflexão proposta pelos pesquisadores Pietra Paola Garcia, André de Souza Macedo e Suelen Grimes (2021) a partir das análises e entrevistas feitas com parte do elenco, eles afirmam que o bar e seus cômodos funcionam como uma instalação, um espaço construído como uma extensão do palco. Dessa forma, torna-se evidente o tensionamento que a relação dos coletivos causou nos limites das linguagens teatral e cinematográfica. Pedro Diógenes apontou o interesse da direção em não suprimir as escolhas estéticas e narrativas do grupo de teatro. Aliás, embora Guto e Pedro tenham escrito o roteiro junto de Rafael Martins, dramaturgo do Bagaceira, os outros atores também participaram ativamente da construção de suas personagens. A atuação ganha, então, materialidade no próprio roteiro, sendo trabalhada “desde o início do processo e não como

algo que aparece posteriormente e que deve ser tratado como uma finalidade a serviço da ficção” (Macedo, Garcia e Grimes, 2021, p. 16).

Percebe-se, novamente, como a coletividade foi essencial para a concretização dos interesses criativos e como alternativa às limitações financeiras. As instalações físicas da sede do Grupo Bagaceira, em Fortaleza, foram utilizadas para a realização dos ensaios e experimentos que definiram a estética da obra, assim como o acervo de figurinos e acessórios do grupo serviram como material para o departamento de arte. O desejo era entregar sofisticação em meio à precariedade e, através da criatividade, conseguir consolidar a realização com pouco; sendo essa uma das principais características desse novíssimo cinema, assim como o aspecto afetivo desse processo.

Tanto na entrevista feita por mim, quanto naquela da pesquisa de Macedo, Garcia e Grimes, os realizadores – atores e cineastas – afirmam o respeito, a admiração e o conforto para promover as trocas artísticas que fizeram parte da construção fílmica. Além disso, a cena do monólogo do Coelho depois de salvar a vida de Deusimar recebe destaque como o máximo exemplo da dissolução da fronteira entre os atores e suas personagens. Tanto Yuri quanto Rafael apontam a emoção sentida artística e pessoalmente durante as gravações, não sabendo dizer quando acabavam suas personagens e quando começavam seus próprios “eus”. A duração da cena foi alterada por essa emoção, tendo seu corte prolongado diante da intensidade emocional do momento. As camadas adentradas evidenciam, portanto, que “os afetos que transformam atrizes e atores podem desestabilizar a estrutura prévia construída pela equipe de criação para as gravações” (Macedo, Garcia e Grimes, 2021, p. 22).

Como foi apontado por Macedo, Garcia e Grimes (2021), o bar parece funcionar como uma extensão do palco, sendo essencial apontar como essa relação se desenvolve na forma fílmica. De maneira geral, a decupagem da obra se concentra, majoritariamente, em planos médios ou mais fechados, o que aproxima o espectador das personagens. Além disso, os posicionamentos dos atores, assim como as relações plano/contra-plano e campo/extra-campo são elementos que constroem o espaço fílmico como uma extensão do palco. O teatro está limitado a algum espaço físico, ao passo que o cinema pode torcer os espaços filmados através de sua decupagem a fim de construir a diegese. No caso de *Inferninho*, o *set* de filmagem estava montado em uma locação pequena e demandou uma planificação que explorasse o espaço de forma quase teatral.

Figura 16 - A construção aproximativa do espaço fílmico



Fonte: Tardo Filmes, *Inferninho* (Guto Parente, Pedro Diógenes, 2018).

Se, ao longo de sua história, o cinema já foi comparado a um teatro filmado, em *Inferninho* vemos, ainda, as imbricações entre as duas linguagens. Nos *frames* destacados, percebe-se a relação de proximidade entre as personagens e as trocas de olhares entre si e com o espaço ao seu redor, especialmente a porta de saída do bar. A posição dos atores e os enquadramentos mais fechados garantem essa relação de proximidade, quase como se estivessem em um palco. Levando em conta o caráter do *Inferninho* como prisão e refúgio, sua decupagem também revela essa dualidade. A escolha dos planos fechados pode ser vista nesse lugar entre linguagens, assim como um recurso de aproximação das personagens com o espectador. Se, por um lado, essa decupagem poderia sugerir enquadramentos sufocantes, por outro, também os transforma em janelas facilitadoras de identificação pelo público.

Destaco, finalmente, tanto o *camp* quanto as possibilidades tecnológicas como uma estratégia de contornar a precariedade decorrente do baixo orçamento. A artificialidade e irreverência *camp*, ao estilizar o mundo e subverter as noções de bom gosto, automaticamente transformam a precariedade em potencialidade estética. Trata-se, portanto, de reconhecer as limitações materiais e reorganizá-las, deslocando-as de um lugar de demérito para um exercício de criatividade. Nesse sentido, o pesquisador Fábio Ramalho aponta o uso autoconsciente da tecnologia do *chroma key* em *Inferninho* (assim como em *Doce Amianto*)

não apenas como uma solução de produção diante de um contexto tão limitado em termos de recursos, mas também como uma escolha estética. Além de romper com qualquer pretensão de naturalismo (Ramalho, 2024) e expor o artifício como técnica, a projeção das imagens de lugares do mundo junto da performance de Deusimar evidencia o caráter onírico e imaginativo da experiência da protagonista e localiza-o além da narrativa, chegando também na forma filmica.

Dessa forma, resgatando o conceito de autoria *queer* proposto por Dieison e utilizando-o para analisar a obra *Inferninho*, percebemos como o filme subverte o naturalismo hegemônico em sua forma, assim como as noções mercadológico-industriais da produção cinematográfica. Se, narrativa e esteticamente, as personagens tensionam as normatividades da dualidade sexo/gênero e os limites da realidade apenas existindo sob suas subjetividades, extradiegeticamente, os processos de realização evidenciam uma performance criadora localizada em um lugar de destaque no contexto de produção artística, cultural e cinematográfica: trata-se de uma obra experimental altamente colaborativa, resultado direto do encontro de dois coletivos artísticos independentes, financiada e desenvolvida a partir de políticas públicas estaduais, criada além dos modelos mercadológicos e industriais sob uma poderosa rede de afetos que transformou os recursos limitados em potencialidades criativas culminadas em escolhas estéticas que possibilitam vislumbres da variabilidade da forma filmica e das formas de vida humana.

5 CONCLUSÃO

Quando conversei com Pedro Diógenes, Guto Parente e Yuri Yamamoto para entender melhor a relação entre os coletivos Alumbramento e Grupo Bagaceira de Teatro, foi justamente a relação entre eles o que mais chamou minha atenção. O respeito, carinho e a admiração que os realizadores tinham entre si, por seus trabalhos e pela obra realizada foi uma beleza a se perceber. Lembrei também, mais recentemente, de uma aula de direção de arte, em 2023, na qual assisti ao *Inferninho* pela primeira vez, pouco antes de uma conversa com Taís Augusto, diretora de arte do filme. Um dos principais pontos levantados por ela foi o processo de construção da planta do bar e os desafios para encaixá-la no espaço utilizado para a montagem do *set*, além, é claro, das dificuldades financeiras. Repensando suas falas atualmente, com um olhar mais maduro como estudante de cinema e realizador, consigo entender um pouco mais sobre as imbricações do fazer cinematográfico, bem como os afetos e relações que se estabelecem nele, a partir dele e nos resultados dele.

Lembro também que durante uma disciplina de Oficina de Crítica Cinematográfica, uma grande questão sobre a qual refleti foi o poder da escolha dos filmes sobre os quais resolvemos escrever. Afinal, em uma era de superprodução de conteúdo e de informação, faz-se necessário ter consciência daquilo que consumimos e daquilo que escolhemos – ou não – dar visibilidade e importância através da escrita. Passei, então, alguns bons semestres tentando encontrar algum tema que me despertasse interesse pessoal ao mesmo tempo que fosse relevante para a comunidade cearense, especificamente. Foi na última aula de uma disciplina de Cinema Brasileiro que me deparei com a artificialidade *camp* no cinema nacional contemporâneo e, logo depois, lembrei daquele nem tão simpático bar “frequentado por seres fantasiados (e fantasiosos)” – nas palavras de Pedro Diógenes.

Quando reassisti ao *Inferninho*, não pude deixar de me intrigar com sua estética e, principalmente, com sua protagonista, Deusimar. Complexa, conflituosa, amável embora um tanto rabugenta, mas, sobretudo humana. Humanidade essa que me pareceu, e ainda parece, arrancada dos corpos das centenas de pessoas LGBT estampadas semana após semana nos noticiários por terem sido brutalmente assassinadas. Fui atraído, então, pelo desejo de entender, minimamente, de onde pode vir tanto ódio e perseguição ao que é diferente ou simplesmente àqueles que tentam entender esse diferente, como aconteceu com os ataques a Judith Butler em 2017. No *Inferninho*, enxerguei o conflito entre a possibilidade de viver sob seu próprio ponto de vista e o medo de enfrentar um mundo tão hostil com quem se atreve a abraçar essa possibilidade.

Ao longo do trabalho, propus a análise do filme *Inferninho* a partir de três aspectos principais: as tensões das categorias sexo e gênero, a artificialidade *camp* como recurso estético e a logística de produção coletiva.

A construção de Deusimar guia a primeira parte da análise. A partir dos estudos feministas de Elsa Dorlin e Judith Butler, abordei a consideração da categoria mulheres como uma identidade política, não uma unidade natural. Nesse sentido, uma definição para essa categoria passa pelos conceitos de sexo e gênero, que também apresentam grande instabilidade. Sendo meio e resultado um do outro, ambas são construções históricas, sociais e políticas estabelecidas a partir de relações de poder centradas no patriarcado e na cis-hétero normatividade, como aponta Paul Preciado. A personagem Deusimar desponta, então, como um exemplo de subversão da rígida binaridade compulsória não apenas narrativamente, mas também ao ser interpretada por um homem cis. Reitero, ainda, como essa escalação pode ser vista nesse contexto de desmonte da ultra-categorização das existências humanas, mas também como o início de um importante debate acerca das oportunidades trabalhistas e ocupação de espaços pelas pessoas excluídas nessas mesmas categorizações, bem como dos próprios processos de construção dessas categorias.

Diante da performatividade, proposta por Butler, como a estilização dos atos que estabelece o gênero através de uma repetição sem molde original, aponteí, então, a sensibilidade *camp* como um recurso que transforma a própria performance e artificialidade em escolha estética. Os estudos de Denilson Lopes sobre o artifício dissolvidor da dualidade real/irreal, as notas de Susan Sontag acerca do *camp* anti-naturalista e as análises dos filmes *Madame Satã* (2002) e *Doce Amianto* (2013), feitas pelo pesquisador Ricardo Duarte acerca do uso do *camp* como possibilitador de vislumbres da centralização de formas de vida marginalizadas, serviram como base para a reflexão sobre a obra *Inferninho* (2018). A atmosfera onírica, as caracterizações fantasiosas, o glamour em meio à precariedade e a anti seriedade nos momentos de tensão são alguns exemplos de como a realidade diegética é dissolvida junto ao artifício e a subjetividade das personagens ganha destaque dentro da forma fílmica através do *camp*.

Finalmente, o conceito de autoria *queer*, cunhado pelo pesquisador Dieison Pereira, como uma performance de todos os processos do fazer cinematográfico, dentro e fora da narrativa, localizada em escolhas e contextos sociais e políticos específicos, possibilita outra forma de debater o filme *Inferninho*. Como apontado pelos pesquisadores Pietra Paola Garcia, André de Souza Macedo e Suelen Grimes, a obra surge do encontro dos coletivos cearenses Alumbramento e Grupo Bagaceira de Teatro sob um contexto de precariedade

orçamentária, acessibilidade tecnológica, experimentalismo criativo e pluralidade autoral, sendo marcada pelas relações de afeto entre seus realizadores e o compartilhamento pelo desejo de criar arte com os recursos disponíveis.

Dessa forma, ciente dos debates acerca do termo e adotando seu sentido subversivo mais comum, interpretei *Inferninho* como um refúgio *queer*, ou seja, um filme marcado pelo desvio. Para além de uma identificação direta como uma pessoa LGBT, na obra, a personagem Deusimar desmonta a rigidez das normatividades de gênero, enquanto o *camp* materializa sua subjetividade, assim como das outras personagens. Localizado fora de qualquer espaço ou tempo definidos, o bar constitui-se como um microcosmo onírico, fabulístico e fantasioso no qual o artifício rompe a realidade opressora de seus frequentadores e possibilita o vislumbre de um lugar menos hostil para sua existência. Um lugar que, embora os mantenha aprisionados, também os guarda dos perigos externos. Extradiegeticamente, trata-se de uma obra coletiva, realizada de forma independente, longe do modelo mercadológico e industrial. Um fazer cinematográfico que abraça sua precariedade como um potencializador criativo que utiliza dos meios tecnológicos disponíveis sem se preocupar em romper – na verdade com a intenção de fazê-lo – com o naturalismo do cinema hegemônico. Em suas análises, Duarte e Pereira não localizam os filmes ou seus personagens em uma utopia *queer*, pelo contrário, mostram os defeitos (a violência de Madame Satã, a melancolia de Amianto ou, ainda, a passividade ríspida de Deusimar) e, sobretudo, sua humanidade. Essas obras podem funcionar, então, como janelas através das quais as vivências e subjetividades das pessoas às margens das normatividades possam ser acessadas, debatidas e até entendidas – e reconhecidas – como formas de vida possíveis.

Depois de sua viagem pelo mundo, Deusimar volta ao bar e se depara com uma realidade em que Jarbas é o proprietário do estabelecimento e ela, a viajante misteriosa, sugerindo um *looping* no qual a protagonista e seu amado salvam-se mutuamente de novo e de novo. Para além de uma imaginação audaciosa ou uma utopia ingênua, que o desvio possa se dissolver junto de sua norma e o *Inferninho*, filme, se torne apenas mais um exemplo do direito ao acesso combinado com o desejo de criar e o *Inferninho*, bar, não seja um lugar onírico de salvação eterna, mas um mundo em que diferença não seja sinônimo de exclusão.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

DOCE Amianto. Direção: Guto Parente, Uirá dos Reis. Fortaleza: Alumbramento, 2013.

DORLIN, Elsa. **Sexo, gênero e sexualidades: introdução à teoria feminista**. São Paulo: Crocodilo, 2021. 160 p.

DUARTE FILHO, Ricardo José Gonçalves. **Dândis, Drags e Bichas Pintosas: o camp no cinema queer brasileiro contemporâneo**. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Disponível em:

https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5651319. Acesso em: 18 jan. 2026.

FORUMSEG. **Violência contra a população LGBTQIAPN+ - Fonte Segura**. Disponível em: <https://fontesegura.forumseguranca.org.br/violencia-contra-a-populacao-lgbtqiapn/>. Acesso em: 19 fev. 2025.

FRAGUITO, Giovanna. **Pablo Vittar é a primeira drag queen a alcançar top 50 Global do Spotify**. Veja, 2024. Disponível em:

<https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/pablo-vittar-e-a-primeira-drag-queen-a-alcancar-top-50-global-do-spotify/>. Acesso em: 11 jan 2026.

G1. **Brasil registra 257 mortes violentas de pessoas LGBTQIA+ em 2023, uma a mais que 2022, e segue como país mais homotransfóbico do mundo**. G1. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2024/01/20/mortes-violentas-de-pessoas-lgbtqia-na-ba-2023.ghtml>. Acesso em: 18 jan. 2026.

G1. **Liniker se torna primeira artista transgênero brasileira a vencer um Grammy Latino: 'Histórico'**. G1, 2022. Disponível em:

<https://www.google.com/amp/s/g1.globo.com/google/amp/pop-arte/musica/noticia/2022/11/18/liniker-se-torna-primeira-artista-transgenero-brasileira-a-vencer-um-grammy-latino-historico.ghtml>. Acesso em: 11 jan 2026.

GARCIA, P. P.; DE SOUZA MACEDO, A.; GRIMES, S. Atuação Contemporânea e o Cinema de Garagem: Corpos de Inferninho nas Bordas do Ficcional. **Humanidades em Revista**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 6–26, 2021. Disponível em: <https://seer.unirio.br/hr/article/view/11195> . Acesso em: 12 out. 2025.

INFERNINHO. Direção: Guto Parente, Pedro Diógenes. Fortaleza: Alumbramento, 2018.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. **Estudo do Ipea revela desigualdades persistentes na inserção de pessoas trans no mercado formal de trabalho**. Brasil: 2025. Disponível em:

<https://www.ipea.gov.br/portal/categorias/45-todas-as-noticias/noticias/16100-estudo-do-ipea-revela-desigualdades-persistentes-na-insercao-de-pessoas-trans-no-mercado-formal-de-trabalho>. Acesso em: 10 jan. 2025.

JAGUARIBE, A. E. F. **“Os incompreendidos”**: as novas práticas e poéticas do audiovisual do Ceará, a partir da experiência do Alumbramento. 2017. Tese (Doutorado em Sociologia) - Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/27596>. Acesso em: 18 jan. 2026.

LOPES, Denilson. Afetos. Estudos queer e Artificio na América Latina. **E-Compós**, [S. l.], v. 19, n. 2, 2016. DOI: 10.30962/ec.1251. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1251> . Acesso em: 16 fev. 2025.

MADAME Satã. Direção: Karim Aïnouz. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2003.

MAPA CULTURAL DO CEARÁ. **Grupo Bagaceira De Teatro**. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/7829/>. Acesso em: 19 fev. 2025.

MISKOLCI, R.; PEREIRA, P. P. G.. Quem tem medo de Judith Butler? A cruzada moral contra os direitos humanos no Brasil. In: **Cadernos Pagu**, n. 53, p. e185300, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/kVfpxv4mhp5X6GZpJhLtd/?lang=pt>.

MUBI. **Inferninho** (2018). MUBI. Disponível em: <https://mubi.com/pt/br/films/inferninho>. Acesso em: 19 fev. 2025.

NWABASILI, Mariana Queen. Barulhos e texturas camp no novíssimo cinema nordestino. In: GUERRA, N. MAAN, G. (org.). **No rastro dos encontros perdidos - A Mostra Novíssimo Cinema Brasileiro**. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2025. p.109-129.

PEREIRA, Dieison Marconi. **Ensaaios sobre autorias queer no cinema brasileiro contemporâneo**. 2020. 142 f. Tese (Doutorado) - Curso de Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/206808>. Acesso em: 16 fev. 2025.

PRECIADO, Paul B. Eu sou o monstro que vos fala. Tradução de Sara Wagner York. **Cadernos PET Filosofia**, Curitiba, v.22, n.1, 2021 (2022), pp. 278-331. Disponível em: <https://doi.org/10.5380/petfilo.v22i1.88248>. Acesso em: 18 jan. 2026.

PRECIADO, Paul B. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 408-419.

PRECIADO, Paul B. O que é a contrassexualidade?. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 398-407.

PORTO Iracema das Artes. **A Escola**. Disponível em: <https://portoiracemadasartes.org.br/a-escola/>. Acesso em: 19 fev. 2025.

PORTO Iracema das Artes. **Lab Cinema**. Disponível em: <https://portoiracemadasartes.org.br/lab-cinema/>. Acesso em: 19 fev. 2025

RAMALHO, Fábio. Formas da imaginação e usos desviantes da tecnologia no cinema brasileiro contemporâneo. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, 2024. DOI: 10.12957/logos.2024.81460. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/81460> . Acesso em: 12 out. 2025.

SENADO, Agência. **Congresso terá mulheres trans, indígenas e trabalhadores sem-terra.** Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2022/10/03/congresso-tera-mulheres-trans-indigenas-e-trabalhadores-sem-terra>. Acesso em: 11 jan. 2026.

SONTAG, Susan. **Notas sobre o “Camp”**. 1964. Disponível em: https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notassobre-camp.pdf. Acesso em 10 jan. 2026.