

Verdades teatralizadas: arremedo e subversão em *Inferninho*

Verdades teatralizadas: mofa y subversión en *Inferninho*

Theatricized truths: mockery and subversion in *My Own Private Hell*

DANIEL OLIVEIRA SILVA¹

Resumo: O artigo analisa como o longa brasileiro *Inferninho* (2018), dirigido por Guto Parente e Pedro Diógenes, faz uso da teatralidade – por meio das performances musicais, cômicas e melodramáticas de seus personagens – para queerizar e ressignificar a própria máquina-dispositivo do cinema, entendida aqui como as estratégias e ferramentas estético-narrativas que constituem uma forma historicamente consagrada de expressão audiovisual. Ao fazer isso, o filme a transforma num mecanismo de fabulação e numa possibilidade de (r)existência fora do espaço-tempo heteronormativo. A partir do contraponto entre as reflexões de uma série de teóricos/as queer que se debruçaram sobre o estudo do *camp* e depoimentos coletados em entrevista com os dois diretores, a investigação examina como o filme se apropria do gesto criativo de seu elenco, composto por integrantes do Grupo Bagaceira de Teatro, para desestabilizar a *mise-en-scène* cinematográfica por meio do teatral. O resultado evidencia o cinema como uma encenação historicamente heteronormativa, mas que pode ser também ressexualizada e queerizada.

Palavra-chave: Cinema queer brasileiro; *Inferninho*; *Camp*; Teatralidade; Melodrama.

¹ Daniel Oliveira é mestre em cinema pela Universidade da Beira Interior, onde atualmente cursa o doutoramento em Media Artes, com bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). Atuando como crítico desde 2004, é filiado à Associação Brasileira (Abraccine) e à Federação Internacional de Críticos de Cinema (Fipresci). É formado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com especialização em História da Cultura e da Arte pela mesma instituição, e pós-graduação em Roteiro para Cinema e TV, pelo Humber Institute, de Toronto. E-mail: danielos@gmail.com.

Resumen: El artículo analiza cómo la película brasileña *Inferninho* (2018), dirigida por Guto Parente y Pedro Diógenes, hace uso de la teatralidad –a través de las actuaciones musicales, cómicas y melodramáticas de sus personajes– para queerizar y resignificar la propia máquina-dispositivo cinematográfica, aquí entendida como las estrategias y herramientas estético-narrativas que constituyen una forma de expresión audiovisual históricamente consagrada. Al hacerlo, la película la transforma en un mecanismo de fabulación y una posibilidad de (r)existencia fuera del espacio-tiempo heteronormativo. A partir del contrapunto entre las reflexiones de una serie de teóricos/as queer que se centraron en el estudio del *camp* y las declaraciones recogidas en entrevista con los dos directores, la investigación examina cómo la película se apropia del gesto creativo de su reparto, compuesto por miembros del Bagaceira Grupo de Teatro, para desestabilizar la puesta en escena cinematográfica a través de lo teatral. El resultado destaca el cine como una actuación históricamente heteronormativa, pero que también puede ser resexualizada y queerizada.

Palabras clave: Cine queer brasileño; *Inferninho*; *Camp*; Teatralidad; Melodrama.

Abstract: This paper analyzes how the Brazilian film *My Own Private Hell* (2018), directed by Guto Parente and Pedro Diógenes, uses theatricality – through the musical, comic and melodramatic performances of its characters – to queer and re-signify the cinematic device itself, understood here as the aesthetic-narrative strategies and tools that constitute a historically established form of audiovisual expression. In doing so, the movie turns it into a mechanism of fabulation and a possibility of (r)existence outside the heteronormative space-time. Based on the counterpoint between the reflections of a series of queer scholars who focused on the study of camp and statements collected in an interview with the two directors, the investigation examines how the movie appropriates the creative gesture of its cast, composed of members of the Grupo Bagaceira de Teatro, to destabilize film *mise-en-scène* through the theatrical. The result highlights cinema as a historically heteronormative performance, but one that can also be resexualized and queered.

Keywords: Brazilian queer cinema; *My own private hell*; Camp; Theatricality; Melodrama.

Introdução

Em *Inferninho*, longa brasileiro de 2018 dirigido por Guto Parente e Pedro Diógenes, a teatralidade é o gesto central. Por meio do ato de (re)encenar a comédia performativa de uma sociedade tragicamente heteronormativa de

uma forma em certos momentos debochada, em outros irônica, mas acima de tudo melodramática e queer, seus personagens revelam seu olhar, sua dor, sofrimento, alegria, suas afetividades, sua existência e resistência. Com isso, o set do filme se torna um palco, o espaço desse (r)existir, o local onde o queer é possível, em resposta às violências fora dele – representado por um extracampo nunca visto, mas sempre presente e ameaçador.

O objetivo deste artigo é perceber e analisar como os protagonistas do longa fazem uso dessa teatralidade – por meio de performances musicais, cômicas, melodramáticas – para queerizar e ressignificar a própria máquina-dispositivo do cinema, entendida aqui como as estratégias e ferramentas estético-narrativas que constituem uma forma historicamente consagrada de expressão audiovisual. Ao fazer isso, o filme a transforma num mecanismo de fabulação e numa possibilidade de (r)existência fora desse espaço-tempo heterossexista. A partir dessa leitura, pretende-se examinar como *Inferninho* se apropria do gesto criativo de seu elenco – composto por integrantes do Grupo Bagaceira de Teatro, de Fortaleza – para desestabilizar a própria mise-en-scène cinematográfica por meio do teatral. Evidenciar o cinema clássico narrativo – em especial, o hollywoodiano – como encenação, e como uma encenação historicamente heteronormativa, que, a partir do ato de criação queer (SILVA, 2021) performado no filme, pode ser também desestabilizada, ressexualizada, queerizada. Se essa cinematografia clássica é codificada por gêneros fortemente genderizados – o melodrama como o sofrimento feminino, a ação e aventura como a bravura e a supremacia física masculina, por exemplo –, a produção cearense se utiliza desses códigos para subvertê-los, questioná-los e reimaginá-los.

Para isso, a análise buscará compreender como esse uso da teatralidade se aproxima ou não do *camp*, um dos conceitos centrais na teoria queer anglo-saxã – e em que medida, na verdade, *Inferninho* acaba por propor sua própria versão, geográfica e historicamente localizada, do termo. A partir da revisão teórica de alguns/mas dos/as vários/as autores/as que se debruçaram sobre o estudo do *camp*, a investigação tentará perceber até que ponto o longa analisado se apropria das estratégias apontadas por esses/as teóricos/as, ou as reinventa e desconstrói, oferecendo como alternativa o arremedo, um procedimento mais próximo da tradição cultural brasileira.

Esse contraponto entre a formulação teórica e a criação artística será possibilitado pelo uso de depoimentos coletados em entrevista realizada pelo autor com os realizadores Guto Parente e Pedro Diógenes, colocando-os em

diálogo com as reflexões teóricas acima e com um detalhado trabalho de análise fílmica. Iniciemos, então, por uma recapitulação de alguns/mas dos/as principais autores/as que refletiram sobre o *camp* e seu uso cinematográfico.

Subvertendo o trauma

O termo *camp* foi usado pela primeira vez em um ensaio publicado por Susan Sontag em 1964. Nele, a autora define o conceito como uma sensibilidade estética marcada pelo artificialismo, pelo exagero e “que, entre outras coisas, converte o que é sério em frívolo” (SONTAG, 1987, pp. 275-6). Indo além, ela afirma que essa exacerbação está particularmente ligada às “características sexuais e aos maneirismos da personalidade [...] indo contra a própria corrente do sexo” (1987, p. 335), motivo pelo qual a filósofa norte-americana considerava que os “homossexuais constituem a vanguarda e o público mais articulado do *camp*” (1987, p. 335).

Por trás das proposições de Sontag, estava a noção de uma certa atitude da comunidade queer diante da cultura heteronormativa dominante – e de seu alijamento, privação e exclusão por ela – que busca transformar a dor e humilhação decorrente disso em chacota e artifício, por meio do exagero. A constatação central é que, dadas as raízes profundas, onipresentes e históricas dessa cultura, provavelmente não se pode vencê-la, mas é possível rir dela, ridicularizá-la – e esse riso, essa zombaria, torna-se uma própria expressão do ser queer, de seu lugar de fala, seu ponto de vista, sua crítica, sua alegria e sua dor. Assim, se o cinema apaga, distorce e/ou violenta as sexualidades não-normativas, a resposta é escancarar todo o homoerotismo e a viadagem inerentes à linguagem cinematográfica. Ou se a heteronormatividade postula que homem não chora, não sofre, a ideia é vestir-se de mulher e, por meio da hiperbolização do sofrimento e do martírio causado ao feminino, expressar e sublimar sua própria dor. Como Halperin (2012, p. 218) explica,

papéis e significados sociais dominantes não podem ser destruídos, tampouco o poder da beleza, mas eles podem ser erodidos e desconstruídos: nós podemos aprender a não levá-los a sério. O poder deles sobre a nossa crença é enfraquecido, sua preeminência é corroída, quando são parodiados ou perfurados, assim como as identidades de sexo e gênero são subvertidas quando são teatralizadas, evidenciadas como papéis ao invés de essências, tratadas como performances sociais, e não como identidades naturais e, assim, privadas de sua reivindicação à seriedade e autenticidade, de seu direito à nossa fidelidade moral, estética e erótica².

² Todas as citações não originalmente em português foram traduzidas pelo autor.

Fica aí claro o porquê da importância do *camp* à teoria queer – e da inextricabilidade dos dois conceitos. Por meio do *camp*, a teatralidade e a inautenticidade das performances de gênero – do que é ser homem ou mulher, gay ou lésbica – é escancarada e ridicularizada, não como um conceito complexo, radical ou ameaçador, mas como uma piada de que todos/as/es podem rir. Na apresentação arrebatadoramente hilária e melodramática de uma *drag queen*, torna-se evidente a quem quiser ver que a heterossexualidade pode ser dominante, mas ela é tragicamente cafona e passível de ser arremedada e invariavelmente representada por meio do exagero. É por isso que *Inferninho* recorre à teatralidade e ao artifício para desestabilizar a heteronormatividade. Ao assumir esse lugar do *camp*, o sujeito queer momentaneamente deixa o lugar da humilhação e exclusão e ocupa uma postura de consciência crítica, ainda que jocosa e efêmera. Ele/a consegue se infiltrar nessa cultura que o exclui, não como vítima, mas como uma espécie de observador ferino.

Para Dyer, o *camp* nasce exatamente desse lugar de exclusão e privação, que permite à comunidade queer perceber o *mainstream* heteronormativo como uma estrutura cultural socialmente construída, e não como um estado natural das coisas. “Em outras palavras, ele desnaturaliza a normalidade [...] *camp* tem muito a ver com o exagero e a gozação da normalidade” (DYER, 2002, p. 20). James Green (2000, p. 336), por sua vez, define essa estratégia de exagero e gozação como uma estilização artificial que se origina das “relações tensas com a cultura de consumo, comercial ou popular” e do “posicionamento alheio à cultura dominante; e a afiliação à cultura homossexual ou ao erotismo consciente que questiona a visão ‘natural’ do ‘desejo’”.

É importante notar, contudo, que todo esse humor e gozação não significa que o *camp* se resuma a um mecanismo de puro desdém que distancie ou desconecte – física e emocionalmente – o sujeito queer da cultura e da violência sendo ridicularizada. Ele simplesmente oferece uma via alternativa – ou uma janela – a essa estrutura opressora, em que o gay, a/o trans, a drag etc. ocupa um lugar menos vulnerável. *Camp* é teatro e, como teatro, oferece uma máscara. No entanto, a dor permanece ali, por debaixo dela. Na sua concepção do termo, Halperin (2012, p. 200) afirma que o “*camp* retorna à cena do trauma e reencena aquele trauma numa escala ridiculamente amplificada – de forma a drená-lo de sua dor e, ao fazer isso, transformá-lo”. Essa associação a uma ideia de trauma é fundamental para não perder de

vista o pathos inerente ao *camp* e a noção de que ele se trata de uma ferramenta de sobrevivência e inserção numa cultura de outra maneira inescapável. Ele não é mera gozação, mas uma estratégia de expressão da própria dor – algo que é negado a esses indivíduos de outra forma – por meio de uma (auto)crítica do organismo causador desse sofrimento:

Camp não é desaprovação, mas crítica. Ele não visa corrigir e melhorar, mas questionar, minar e desestabilizar. Nisso, ele difere da sátira, que seria uma forma apropriada de responder ao kitsch, uma vez que a sátira funciona como desaprovação, uma depreciação de objetos e práticas inferiores. Já o camp zomba das coisas não a partir de uma posição de superioridade moral e estética, mas de uma posição interna à condição deplorável de não ter padrões morais ou estéticos sérios – uma condição que ele afetivamente elabora e estende, generosa ou agressivamente, de forma a incluir a todos. Camp não prega; ele humilha. Mas ele não humilha algumas pessoas às custas de outras. Ele derruba todo mundo junto (HALPERIN, 2012, p. 190).

Em outras palavras, o *camp* reconhece o lugar de humilhação e opressão do sujeito queer no contexto em que ele/a se encontra. Mas de forma a torná-lo mais suportável, ele ridiculariza a cultura que o/a coloca nessa posição e a puxa para esse mesmo lugar. Todos/as/es ficam na lama (mas olhando para as estrelas, talvez).

No Brasil, Denilson Lopes (2002, p. 103) enxerga – a partir de uma perspectiva mais política e decolonial – nesses artifícios do *camp* uma “estratégia corrosiva” diante da assimilação capitalista cada vez mais acrítica de certos sujeitos homossexuais (brancos, de classe média) pelo *mainstream*, em detrimento da diferença e do questionamento desse sistema. Sem ignorar a mencionada melancolia e a dor subjacentes ao termo, ele acredita que, num contexto contemporâneo em que a aceitação se dá muitas vezes pelo apagamento do queer como cultura e como contestação, em favor de uma homonormatividade insossa e que reproduz as estruturas opressoras,

o camp expressa não o desejo de afirmação do estereótipo envelhecido da bicha louca, mas o desejo de emprendermos todos, das mais diversas sexualidades e sensualidades, uma nova educação sentimental, não pela busca da autenticidade de sentimentos cultivados pelos românticos, mas pela via da teatralidade, quando, apesar da solidão, para além da dor maior da exclusão, da raiva e do ressentimento, possa ainda se falar em alegria, em felicidade (LOPES, 2002, p. 113).

Nessa ideia central de gozo, tanto no sentido cômico quanto no de alegria, reside o poder de resistência do *camp*. A dor e a opressão permanecem vivas, mas ainda assim pode-se rir – e rir é uma forma de resistir. Trevisan (2018) considera essa capacidade de gargalhar diante da desgraça uma das características formadoras da cultura brasileira, desde os tempos coloniais. Ele a associa a uma longa tradição de travestismo, da ideia do inverter para

subverter e da carnavalização como resistência ao – e subversão do – status quo que perpassa toda a história do país. No Brasil, matam-se pessoas trans e travestis mais que em qualquer outro país do mundo, mas milhares de homens se vestem de mulher no carnaval; a política é terrivelmente corrupta, mas os memes resultantes são os mais hilários e engenhosos da internet. Talvez viva-se na sarjeta, mas como *Inferninho* sugere, a sarjeta também é feita de estrelas – que encenam sua dor e sua miséria como um grande melodrama hollywoodiano, resistindo à desgraça da realidade em que se encontram por meio da sua capacidade de (auto)fabulação.

Verdades que libertam

A teatralidade está no próprio DNA de *Inferninho*, na sua origem e nos seus genes. O projeto nasceu, na verdade, como a ideia para uma peça nunca montada pelo Grupo Bagaceira de Teatro³. Anos depois, seus integrantes a resgatariam para desenvolver em um laboratório para roteiro de séries na Escola Porto Iracema das Artes⁴, do qual participaram juntamente com os realizadores Guto Parente e Pedro Diógenes – que eram, àquela altura, em 2013, membros do coletivo e produtora audiovisual Alumbramento, da mesma cidade. A série também nunca viria a se concretizar, mas a equipe de atores e diretores continuou a trabalhar no projeto e, em 2016, decidiu filmá-lo como um longa-metragem.

Segundo Parente e Diógenes, em entrevista via videoconferência realizada em 1º de novembro de 2023, esse encontro entre cinema e teatro foi a base que constituiu todo o projeto – desde o desenho de produção, concepção visual, direção de atores e estilo de decupagem. E os dois deixam bem claro que, por “encontro”, eles não querem dizer uma mera ideia de adaptação – do cinema se apropriando de um texto e o traduzindo audiovisualmente, de modo a apagar suas origens cênicas. O que a dupla fez, na verdade, foi abraçar a estética teatral do Grupo Bagaceira, do qual eram fãs, sem que uma arte apagasse a outra, numa verdadeira união horizontal de potências. Como Diógenes explica:

³ Para uma análise da história do Grupo Bagaceira de Teatro, ver: GARCIA, MACEDO & GRIMES (2021).

⁴ O Porto Iracema das Artes é a escola de formação e criação artística do Governo do Estado do Ceará, ligada à Secretaria da Cultura e gerida em parceria pelo Instituto Dragão do Mar (IDM), inaugurada em 29 de agosto de 2013 e sediada em Fortaleza. Fonte: <https://portoiracemadasartes.org.br/a-escola/>. Acesso em 27.06.2024.

a gente queria trazer muito da estética do grupo de teatro para esse processo. Então, a gente sempre esteve muito aberto a construir junto com eles, e ficar aberto às sugestões e à contaminação pelo processo deles. Todo o processo e a estética do filme são muito contaminados pelo Grupo Bagaceira.

Essa ideia de criação coletiva e horizontal não era novidade para a dupla de cineastas, já que ela era uma das propostas centrais da Alumbramento⁵. *Inferninho*, no entanto, era a primeira vez em que eles expandiam essa horizontalidade para fora dos limites da produtora. E o longa carrega as marcas disso. *Inferninho* é um filme trans por natureza: ele nasce como teatro, é criado como televisão, mas acaba por se identificar como cinema. E seu corpo, sua materialidade, exhibe toda essa composição genético-estética.

Para entender um pouco melhor o que isso implica, é necessário primeiro contextualizar brevemente a sinopse do filme. *Inferninho* se passa totalmente no bar do título, frequentado – ou quase habitado – por seres estranhos, abjetos, renegados ou esquecidos pelo mundo. Sua dona, Deusimar (Yuri Yamamoto), sonha em fugir dali com o forasteiro recém-chegado Jarbas (Demick Lopes), enquanto é servida pelo garçom Coelho (Rafael Martins) e ouve as canções maravilhosamente bregas cantadas pela estrela Luizianne (Samya de Lavor).

É uma trama completamente embebida no melodrama romântico, e isso é muito importante para se pensar essa trajetória do longa. Porque, apesar do roteiro ter sido originalmente desenvolvido como o piloto de uma série, melodrama no Brasil significa telenovela – o produto audiovisual mais importante do país. E o que o teatro permite a Diógenes e Parente, na verdade, é uma leitura cinematográfica do novelesco. Ao expor as ferramentas e artifícios do melodrama por meio do exagero e do estranhamento *camp*, a teatralidade possibilita a *Inferninho* evidenciar o esqueleto – a estrutura – do gênero e encená-lo, filmá-lo com uma consciência cinematográfica.

Porque existe uma consciência, não apenas da encenação, mas do cinema no filme – e, mais especificamente, do cinema como uma ferramenta e universo de fabulação. Isso fica claro não só nos frequentadores do bar, vestidos de Mulher-Maravilha, Homem-Aranha, Mickey Mouse e Wolverine, reimaginando-se ou reinventando-se como personagens da cultura pop, mas

⁵ A Alumbramento, que encerrou suas atividades em 2016, “acreditava na precariedade como potência e lidava com o processo, e não necessariamente o produto final, como um dos pontos-chave de uma nova forma de produção menos hierarquizada e mais flexível, dialogando com o documento e com a videoarte, que via uma relação de cumplicidade entre o cinema e o mundo, entre a criação e a vida” (IKEDA, 2018, p. 460).

na própria tessitura do longa. Quando Deusimar diz a Jarbas que ele se parece com o ator Sean Penn, fica evidente que o que ele representa ali não é um homem, mas um sonho – uma fabulação possibilitada pelo imaginário cinematográfico (melodramático). Isso é ainda mais escancarado pouco depois, quando a protagonista sonha acordada em sua cama, cuja cabeceira torna-se, então, o leme de um navio numa fantasia em que ela e seu amado velejam numa cena que parece saída de um filme romântico hollywoodiano cafona. Em *Inferninho*, o cinema – e, mais especificamente, o imaginário do cinema norte-americano clássico – é uma possibilidade de fuga, de fabulação e sonho.

Se Elsaesser (1987, p. 62) afirma que uma das imagens que define o melodrama é “a mulher esperando em casa, parada em frente à janela, presa a um mundo de objetos nos quais se espera que ela invista seus sentimentos”, Diógenes e Parente filmam Deusimar olhando não para a janela, mas para o espelho. E ao olhar para seu semblante refletido, ela cobre o rosto [img. 1] porque reconhece a sua prisão ali, reconhece o seu status de heroína-vítima melodramática acorrentada a um bar que é um matriarcado – era da avó, que passou para a mãe, e dela para a protagonista – de mulheres “à beira de um ataque de nervos”.

Imagem 1: Fotograma de *Inferninho*, capturado a partir de 0h12'45”



Fonte: Reprodução da cópia em streaming. Distribuição: Embaúba Filmes.

Nesse sentido, é como se os personagens do filme se utilizassem desse imaginário melodramático e cinematográfico como ferramentas/formas de expressarem sua dor. Porque como Denilson Lopes (2016, p. 3) ressalta – na mesma linha halperiana de que *camp* não é apenas riso, mas também dor – o recurso ao artifício não deve ser encarado como “uma simples oposição à realidade, mas sim como um dissolvente da dualidade real versus irreal”.

Subvertendo esse binarismo fundamentalmente heteronormativo, ignorando noções de falso, verídico, mentira, verdade, os sujeitos queer encontram um lugar para serem eles/as mesmos: o cinema.

Marconi e Almeida (2022, p. 12) chamam esse uso consciente, quase metalinguístico, das ferramentas melodramáticas pelos personagens do longa de “romantismo de artifício”, uma categoria estética e política que:

trabalha a partir da familiaridade e da intertextualidade com as imagens românticas tradicionais, apropriando-se do clichê e do decorativo como superfície para a fabulação do já codificado, do consensual e do uniforme. Ao jogar com a semelhança e a dessemelhança, o legível e o ilegível das narrativas românticas hegemônicas, [...] excede o modo consensual e binário pelo qual tendemos a apreender estes repertórios deslizantes e ambivalentes, pois os excessos de clichês decorativos também produzem um rearranjo das peças, visualidades e aparecimentos que constituem o sensível comum já dado.

Em *Inferninho*, portanto, o melodrama é um código – um conjunto de cores, emoções e possibilidades narrativas a serviço de uma decodificação/desconstrução queer. Considerando a trajetória da produção, porém, em que a consciência teatral desconstrói o novelesco por meio de um olhar cinematográfico, essa versão do *camp* apresentada no longa poderia também ser chamada de arremedo. Arremedar não é só imitar, nem simplesmente satirizar. É uma simulação rebuscada, exagerada, que revela, ao mesmo tempo, o olhar/ponto de vista do agente simulador, e uma verdade que o próprio objeto/sujeito simulado não é capaz de reconhecer por si só.

Arremedo é uma atitude profundamente brasileira de se apropriar de algo externo, mas reprogramá-lo de uma forma desestabilizadora, tropicalista, para dizer uma verdade fundamentalmente nossa. Entre os exemplos desse gesto antropofágico e rebuscado no imaginário e no histórico artístico nacional, estão as icônicas chanchadas que, no início do século XX, deglutiam e regurgitavam o *mainstream* cinematográfico da época a partir de uma perspectiva e um deboche fundamentalmente carnavalescos⁶; e a iconoclastia do grupo teatral Dzi Croquettes nos anos 1970. O arremedo da companhia começava já no nome – adaptado do *The Cockettes*, trupe cênica de São Francisco, nos EUA, para croquete, um dos termos usados para se referir ao pênis na cena gay brasileira da época. Composto por nove integrantes, o Dzi levou aos palcos da época da ditadura civil-militar (1964-1985) espetáculos estrelados por homens com pelos e barbas que misturavam roupas femininas com meias de futebol, alternando entre o salto alto e a chuteira, o masculino e o feminino, desestabilizando por meio de

⁶ Para uma análise aprofundada do caráter queer das chanchadas brasileiras, ver: DIAS JR. (2022).

coreografias sensuais, ambíguas e nada normativas, e um humor debochado e provocador, os limites da censura e a moralidade careta do regime ditatorial: arremedar o “pudor” e a “decência” heteronormativos para enfraquecer seu poder opressor⁷.

Em *Inferninho*, essa noção do melodrama abraçado por via do arremedo é perfeitamente traduzida pelas músicas cantadas por Luizianne – não por acaso, o filme começa e termina com um plano em close de sua performance no palco. Nas letras e na interpretação da atração máxima (e única) do bar, está encarnada essa atitude estética de algo que parece brega, não total ou tradicionalmente ajustado, mas que ainda assim – ou exatamente por isso, por essa sinceridade tão precária e espontânea – carrega uma emoção profundamente verdadeira. Como a primeira canção diz, logo no início do longa, “*nada de chorar, eu choro por você*” [0h0’56”]: em seu arremedo de máscaras, versos e artifícios, *Inferninho* – esse lugar-cinema-linguagem – vai servir de instrumento para a verdade da dor queer que, na tela, passa a ser “a fabulação do real, como gesto inventivo e criador possível de desestabilizar momentaneamente as normas condicionantes que determinam os modos de vida e a fixidez das identidades” (LINS, 2022, p. 148).

E essa proposta de exprimir uma verdade por trás de toda a teatralidade da mise-en-scène era um dos objetivos da dupla de realizadores, como explica Parente:

A gente decidiu nesse projeto que a gente ia buscar a verdade pelo caminho do artifício. Porque, em geral, a verdade está muito relacionada ao realismo. Se você quer construir um filme que tenha uma força, uma verdade, uma verdade emocional, uma verdade afetiva, normalmente a gente tem na nossa tradição do cinema brasileiro o viés do realismo como a chave principal em que o espectador se sente mais confortável. É o lugar do naturalismo, do realismo. Não à toa, a ideia do teatral no cinema é sempre tratado como algo negativo. É como se isso fugisse de um realismo, de como as pessoas se comportam, como elas falam. E eu acho que a gente sempre soube desse desafio, sempre entendeu que esse era um caminho arriscado, que poderia resultar num filme rejeitado, mas eu acho que fazia parte também do próprio projeto, do que o filme representa, bancar esse desafio e se lançar nele e tentar encontrar a melhor forma possível de se fazer um filme onde o artifício se expõe, mas que seja um filme carregado de verdade.

Diógenes, por sua vez, recorre ao processo de criação do longa para explicar como essa autenticidade emerge por meio do teatral. Segundo ele, os personagens foram criados não apenas em parceria com os atores e atrizes, mas a partir de muitas experiências de vida deles/as. E isso é algo que o cineasta cearense acredita transparecer na tela:

⁷ Para uma maior contextualização do Dzi Croquettes e seu papel no contexto da ditadura brasileira, ver: TREVISAN (2018).

Cada personagem tem muito dos próprios atores e atrizes – muito deles, ou dos desejos deles, das frustrações deles. E existia outro dado: a maioria deles nunca tinha feito cinema [...] quando a gente filmou, o Bagaceira devia ter 15 anos de estrada, e parecia que eles estavam há 15 anos se preparando para fazer aquelas cenas, aqueles personagens. Eu acho que eles usaram toda essa bagagem deles naquele momento que, para eles, era muito especial, pela primeira vez, estarem fazendo um filme juntos, naquele processo, com aquela liberdade. Eles conseguiam se comunicar pelos olhares, pelos gestos.

Esse uso do teatral para transmitir uma verdade ecoa uma das principais características dos atores no melodrama que, de acordo com Elsaesser (1987, p. 49), “ao converterem um conjunto de técnicas em um princípio estilístico que carregava os tons distintivos de uma crise espiritual, podiam captar a textura de seu material social e humano, ainda permanecendo livres para moldar esse material”. Nesse sentido, o que fica evidenciado, tanto na fala do teórico alemão quanto no argumento de Parente e na descrição de Diógenes, é como, em *Inferninho*, o teatro é usado a favor do cinema: não existe um confronto entre os dois, mas uma colaboração.

O conflito no filme, na verdade, é entre realidade e fabulação – um embate que é delineado pela dupla de cineastas na espacialidade do bar *Inferninho* e na construção visual do longa como um todo. Em primeiro lugar, existe um confronto claro no filme entre o dentro e o fora do bar. O fora como esse lugar da “realidade” que, mesmo permanecendo no extracampo, ameaça e constrange, e só adentra o bar como violência: seja no espancamento de Luizianne, seja na cobrança da dívida de Jarbas e na tentativa de compra e fechamento do local. E o dentro como esse espaço em que os personagens podem fabular e ser quem são. Nesse sentido, o *Inferninho* é quase um não-lugar, ou menos um lugar que um espaço-cinema, um portal nunca localizado geograficamente, existindo um tanto fora do espaço-tempo cartesiano, quase numa dimensão onírica e da imaginação. Segundo Parente, “nosso desafio foi construir um espaço que fosse, ao mesmo tempo, claustrofóbico e acolhedor. E esse contraste é a grande questão. Quando se fala em *inferninho*, a gente pensa num lugar que contém ao mesmo tempo o inferno e o paraíso”.

Nessas características de claustrofobia e inferno, reside a chave para entender o segundo aspecto por meio do qual *Inferninho* elabora esse conflito entre realidade e fabulação. Porque o bar pode ser um espaço que permite aos personagens uma certa liberdade de autoinvenção, de serem quem e como querem ser, mas ele não é exatamente agradável, não é um dos cenários requintados e exuberantes dos melodramas sirkianos e

almodovarianos. Na verdade, o embate entre realidade e fabulação fica mais evidenciado no filme pelo conflito que existe entre o primeiro e o segundo plano: no primeiro, os personagens com seus figurinos rebuscados, de cores fortes e brilhantes, quase *kitsch*, que refletem como eles se imaginam, como desejam existir; no segundo, as paredes sujas e mal pintadas do Inferninho, cadeiras e mesas velhas de metal, as caixas de cerveja que aparecem atrás de Jarbas quando ele bate à porta de Deusimar pela primeira vez.

Partindo da noção de melancolia como uma experiência estética, Prysthon, Castanha e Assunção (2020) enxergam no bar do filme um espaço fundamentalmente melancólico. Segundo eles:

O artifício do espaço fílmico, aliado a um teor melancólico na apresentação dessa espacialidade, também pode ser locus de uma reinvenção e de criação de outros mundos possíveis, um “mundo produzido” pelo cinema, mas que põe em cena anseios utópicos que se estendem para além das imagens ficcionais e, com isso, se vinculam constantemente a nossos modos mesmo de habitar os espaços “reais” do mundo (PRYSTHON, CASTANHA & ASSUNÇÃO, 2020, p. 16).

De fato, o anseio de Deusimar de fugir, sair daquele lugar, emerge exatamente do aspecto melancólico do espaço, desse caráter de prisão melodramática, acentuado pela ausência de uma direção de arte exageradamente sirkiana. O filme se materializa pelo choque entre o primeiro e o segundo planos, entre o melodrama e a precariedade da existência, entre o cinema e o real. Como Duarte (2019, p. 53) reflete a respeito dessa ausência desoladora e sistêmica, o queer melancólico é “aquele que recusaria a realidade do mundo que vive, o que pode demandar ações de criação para gerar uma outra realidade para si”.

Não por acaso, essa melancolia de Deusimar, essa insatisfação quase patológica, só será curada, ou sublimada, na sequência em que esse conflito entre primeiro e segundo planos deixa de existir. Na cena em que esse “pano de fundo” finalmente abraça a exuberância fabuladora dos personagens – leia-se, na sua viagem, sua volta ao mundo em 24 (ou pouco mais) *frames*. Após interromper a tentativa (melodramática) de suicídio da protagonista – que acontece no palco, porque é tudo encenação –, o Coelho empurra a amiga para fora dali, insiste em que Deusimar pare de esperar que um homem a resgate, porque só ela mesma pode se salvar, e consegue fazer com que a personagem finalmente abrace o mundo.

Esse abraçar o mundo, essa viagem, é encenada por meio de um *chroma key* que sintetiza todo o gesto fílmico de *Inferninho*, no seu procedimento quase tosco, mas ao mesmo tempo belo, que beira o grotesco, mas é

carregado de poesia, absolutamente irreal e profundamente verdadeiro. O aspecto mais bonito da sequência, porém, talvez seja a música ao fundo, *Vermelho Azulzim*, na voz da cantora Soledad. Se parece existir um choque, um conflito, entre a ideia de rodar o mundo e os versos sobre o luar do sertão, é precisamente nesse contraste que está contida toda a potência (auto)fabuladora do filme e da sequência. No encontro entre imagem e som, Diógenes e Parente mostram como, graças ao cinema, é possível fazer caber o mundo todo no sertão cearense, fabulá-lo por inteiro ali.

Para além da imagem e do som, parte da potência da cena reside muito na performance do ator Yuri Yamamoto, em algum lugar entre o teatro kabuki e o naif, o infantil e o orgásmico – e, mais uma vez, da bagagem de verdade que ela carrega. Como mencionado acima, muito dos personagens do filme foi inspirado, ou inventado, a partir da vida dos integrantes do elenco, e isso é particularmente genuíno no caso de Deusimar – seu histórico de ter sido criada num bar, bebendo Campari aos 8 anos, e sua angústia entre o sair e o ficar onde cresceu vem muito do próprio Yamamoto⁸. E Diógenes conta, em entrevista ao jornalista Vitor Búrigo, do canal do YouTube *CineVitor*, publicada em 21 de maio de 2019, que a cena anterior à viagem, quando o Coelho convence a protagonista a ir embora dali, foi em parte improvisada pelo ator Rafael Martins e acabou se tornando um borrão indistinto entre realidade e ficção:

Tá tudo ali muito misturado, o que é vida e o que é atuação, o que é interpretação e o que é a emoção real. O diálogo do Coelho e da Deusimar, eu não sei o tanto que é um diálogo do Coelho com a Deusimar, e o tanto que é um diálogo do Rafa [Martins] e do Yuri [Yamamoto]. Eles têm uma relação junta de 20 anos, então ali muita coisa que está sendo dita são coisas que eles viveram. São emoções que eles compartilharam⁹.

É justamente nesse gesto de um ator, homem, que usa a performance como uma protagonista mulher – e não só mulher, mas um ideal do feminino elaborado pelo melodrama e encarnado por uma personagem trans – que se encontra a noção de um ato de criação queer na sequência. Nesse recurso ao teatral, exposto como tal, o filme e Yamamoto operam uma inversão/subversão do gênero sexual e cinematográfico, expressando a autofabulação de uma dor, uma angústia e uma série de sentimentos que, nessa linguagem específica do cinema, só cabem à mulher – e, mais precisamente, a esse ideal de feminilidade que, de certa forma, acaba

⁸ Entrevista concedida por videoconferência, citada acima.

⁹ Disponível em: <https://youtu.be/gkUdwBEFYA?si=FwGeEgXQbrcGUmvQ>. Acesso em 27.06.2024.

sabotado ao ser exposto, sendo finalmente exorcizado ou, ao menos, encontrando uma fuga de sua prisão por meio da viagem encenada.

Trata-se de um gesto que, talvez, sintetize a própria desestabilização queer empreendida por *Inferninho*: a utilização do clichê e do artifício cinematográfico que, ao serem expostos pela teatralidade, pelo arremedo, servem para comunicar/transmitir uma verdade sobre o operador desse gesto. Porque tudo no filme é cinema, é tudo encenação, o bar inteiro é um palco, e todos ali sabem disso. Mas por trás dessa fabulação, desse uso do cinema, há uma (auto)verdade que resiste/insiste em ser dita.

Considerações finais: chorar de rir

Neste ponto da análise, para encaminharmos as considerações finais do artigo, é importante destacar que na altura da entrevista realizada com os autores, em 2023, depois de terem lido o chamado Manifesto contra o trans fake¹⁰, Diógenes e Parente admitem que não fariam *Inferninho* da mesma forma – e, principalmente, não se refeririam a Deusimar como uma pessoa trans. Ainda assim, mesmo num contexto de forte resistência e questionamento no que tange a tais pautas de representatividade, o filme cearense permanece reconhecido e respeitado como um dos principais longas queer brasileiro dos últimos anos, estudado, discutido e aclamado por sua originalidade e inventividade estético-narrativa. E Parente credita isso, mais uma vez, a essa verdade emocional do filme – à ideia de que, para alguns sujeitos queer, abjetos e excluídos poderem visibilizar a sua história e sua narrativa, é necessário evidenciar a mentira e o artifício do cinema e usá-los a seu favor:

Eu acho que o filme é construído dentro de um espectro de verdade, de entrega, que eu acho que ele consegue não ser incluído dentro de um espectro de obras que sejam consideradas ofensivas à causa trans ou que estejam problematizadas dentro do lugar da representatividade.

Por mais que “verdade” seja um termo complexo, problemático e infinitamente questionável, ele aparece reiteradamente na fala dos dois cineastas. E é exatamente essa defesa de que existe algo de verdadeiro,

¹⁰ Em 12 de março de 2017, a atriz, diretora e produtora cultural trans brasileira Renata Carvalho divulgou uma carta aberta, em nome do Movimento Nacional de Artistas Trans, que ficou conhecida como Manifesto contra o trans fake. No texto, entre uma série de outras demandas por representatividade trans nas artes, o movimento pleiteia o fim da interpretação de personagens trans por atores cisgênero no teatro, cinema e televisão. O manifesto está disponível na íntegra na página do grupo no Facebook: <https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans>. Acesso em 27.06.2024.

real, autêntico, genuíno por trás de seu discurso cinematográfico que faz com que a dupla de realizadores ache estranho quando *Inferninho* é enquadrado no universo do *camp*. Mas é precisamente esse uso do deboche, da ironia e do arremedo para expressar uma verdade profundamente queer que catalisa a potência *camp* do filme.

Ao utilizar a teatralidade e o exagero para escancararem a falácia heteronormativa da gramática cinematográfica clássica – porque a heteronormatividade é performativa e encenada também, e especialmente, na forma e no conteúdo do cinema –, *Inferninho* permite que tal mentira, como estrutura narrativa, seja usada para exprimir uma verdade dos operadores desse gesto desestabilizador. É visitar esse trauma do heterossexismo historicamente excludente do audiovisual para exagerá-lo à enésima potência e, assim, enfraquecê-lo e revertê-lo, ainda que momentaneamente, a nosso favor. Importante ressaltar que se trata de “uma verdade”. Porque verdades são muitas. Infinitas, talvez. Subjetivas, definitivamente. E o que o longa cearense reconhece é que certas verdades queer, para serem impressas/expressas na tela grande, precisam encontrar formas subversivas de usar o dispositivo cinematográfico.

Nesse sentido, o ato de criação queer encenado em *Inferninho* envolve um recurso à teatralidade para explicitar o discurso performativo do gênero sexual por meio do gênero cinematográfico – do melodrama, da comédia, do musical – de modo a subvertê-lo e colocá-lo a serviço de uma desestabilização e um contradiscurso queer. De uma autofabulação que usa o teatral e o cinema para queerizar o contexto artístico e cultural do filme. É um rir na cara da desgraça, mas rir tanto, e de maneira tão escrachada e grotesca, que se comece a chorar, e essas lágrimas de alguma maneira tenham o poder de fazer com que essa desgraça se volte contra o seu próprio perpetrador.

Bibliografia

ALMEIDA, G. M. R., & MARCONI, D. “And I need you now tonight, and I need you more than ever”: Romantismos de artifício no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Contracampo**, 41(2), 2022, pp. 1-14. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v41i2.52128>. Acesso em 03.01.2024

DIAS Jr., J. **Este mundo é uma frescura! Leituras frescas das chanchadas de Watson Macedo**. Tese de Doutorado em Cinema – Universidade Federal Fluminense, 2022. Disponível em: https://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2023/06/Tese_Jocimar-FINAL_compressed.pdf. Acesso em 18.04.2024

- DUARTE, R. Onde andar a bicha melancólica?. **Significação: Revista de cultura audiovisual**, 46(51), 2019, pp. 251-270. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.siq.2019.144666>. Acesso em 03.01.2024
- DYER, R. **The culture of queers**. Londres: Routledge, 2002
- ELSAESSER, T. Tales of Sound and Fury: Observations on the family melodrama. In: GLEDHILL, C. (ed.). **Home is where the heart is**. Londres: British Film Institute, 1987, p. 43-69
- GARCIA, P. P. & MACEDO, A. de S. & GRIMES, S. Atuação contemporânea e o cinema de garagem: Corpos de Inferninho nas bordas do ficcional. **Humanidades em Revista**, 3(1), 6-26, 2021. Disponível em: <http://seer.unirio.br/hr/article/view/11195>. Acesso em 03.01.2024
- GREEN, J. N. **Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Ed. Unesp, 2000
- HALPERIN, D. M. **How to be Gay**. Harvard University Press, 2012
- IKEDA, M. O “cinema de garagem”, provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, 5(2), 457-479, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.14591/aniki.v5n2.394>. Acesso em 03.01.2024
- LINS, A. F. A. **Ficção científica em estado de invenção: Cinema brasileiro 2010 e suas múltiplas relações com o gênero**. Tese de Doutorado em Cinema – Universidade Federal Fluminense, 2022. Disponível em: https://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2023/06/Arthur-Lins-FICCAO-CIENTIFICA-EM-ESTADO-DE-INVENCAO_-CINEMA-BRASILEIRO-2010-E-SUAS-MULTIPLAS-RELACOES-COM-O-GENERO.pdf. Acesso em 03.01.2024
- LOPES, D. **O Homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002
- LOPES, D. O retorno do artifício no cinema brasileiro. In: SOBRINHO, Gilberto. (org.). **Cinemas em redes: tecnologia, estética e política na era digital**. Campinas: Papyrus, 2016, p. 147-159
- PRYSTHON, Â. F. & CASTANHA, C. S. & ASSUNÇÃO, L. V. Notas sobre a paisagem, o espaço fílmico e a melancolia. **Anais XXIX Encontro Anual da Compós**, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2020, pp. 1-25. Disponível em: [artigo_compos_2020-libre.pdf\(d1wqxts1xzle7.cloudfront.net\)](artigo_compos_2020-libre.pdf(d1wqxts1xzle7.cloudfront.net)) . Acesso em 03.01.2024
- SILVA, D. O. **Queers que Criam: Modos de r/existência no cinema de Andrew Haigh, Céline Sciamma e Dee Rees**. Dissertação de Mestrado em Cinema – Universidade da Beira Interior, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.6/11222>. Acesso em 08.02.2023
- SONTAG, S. Notas sobre *Camp*. In: **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987
- TREVISAN, J. S. **Devassos no Paraíso (4a edição, revista e ampliada): A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018

Filmografia

Inferninho [longa, digital]. Dir. Guto Parente e Pedro Diógenes. Brasil, 2018, 1h22min

Recebido em: 18-02-2024

Aceito em: 22-04-2024