

**João Victor de Sousa
Cavalcante**

Universidade Federal de
Pernambuco - UFPE

E-mail: joaos88@gmail.com

Corpos que fracassam: Comunidades imaginadas e sujeitos artificiais em Inferninho

*Bodies that fail:
Imagined communities and artificial
subjects in My Own Private Hell*

*Cuerpos que fracasan:
Comunidades imaginadas y sujetos
artificiales en Inferninho*

de Sousa Cavalcante, J. V. Corpos que fracassam: comunidades imaginadas e sujeitos artificiais em Inferninho . *Revista Eco-Pós*, 28(2), 345–367. <https://doi.org/10.29146/eco-ps.v28i2.28508>



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

RESUMO

O trabalho investiga o longa-metragem *Inferninho* (Guto Parente e Pedro Diógenes, 2018), com o objetivo de investigar as relações entre espaço e corpos *queers*, entendidos a partir da lógica do artifício e da fantasia. Partimos da hipótese de que os sujeitos dissidentes apresentados no filme mobilizam um conjunto de estratégias relacionadas ao fracasso, à imaginação e às variações do corpo, que propõem modos de vida e de estar juntos, ou ainda, de imaginar comunidades. Ao fracassar em tornar-se sujeitos inteligíveis a partir da norma, os personagens tensionam politicamente os termos do reconhecimento social. O ensaio mobiliza autores da teoria *queer* contemporânea (Butler, 2018, 2019a, 2019b, 2021, 2022; Edelman, 2004; Halberstam, 2005, 2020), em diálogo com as proposições da biopolítica (Foucault, 2013, 2014; Canguilhem, 2009).

PALAVRAS-CHAVE: *Artifício; Teoria Queer; Fracasso; Comunidade; Inferninho.*

ABSTRACT

This paper investigates the feature film *My Own Private Hell* (Guto Parente and Pedro Diógenes, 2018), with the aim of investigating the relationships between space and queer bodies, understood from the logic of artifice and fantasy. We start from the hypothesis that the dissident subjects presented in the film mobilize a set of strategies related to failure, imagination, and body variations, which propose ways of living and being together, or even imagining communities. By failing to become intelligible subjects based on the norm, the characters politically tension the terms of social recognition. The essay mobilizes authors of contemporary queer theory (Butler, 2018, 2019a, 2019b, 2021, 2022; Edelman, 2004; Halberstam, 2005, 2020), in dialogue with the propositions of biopolitics (Foucault, 2013, 2014; Canguilhem, 2009).

KEYWORDS: *Artifice; Queer Theory; Failure; Community; My Own Private Hell.*

RESUMEN

Este ensayo investiga el largometraje *Inferninho* (Guto Parente y Pedro Diógenes, 2018), con el objetivo de investigar las relaciones entre el espacio y los cuerpos queer, entendidos desde la lógica del artificio y la fantasía. Partimos de la hipótesis de que los sujetos disidentes presentados en la película movilizan un conjunto de estrategias relacionadas con el fracaso, la imaginación y las variaciones corporales, que proponen formas de vivir y estar juntos, o incluso imaginar comunidades. Al no lograr convertirse en sujetos inteligibles según la norma, los personajes tensionan políticamente los términos del reconocimiento social. El ensayo moviliza a autores de la teoría queer contemporánea (Butler, 2018, 2019a, 2019b, 2021, 2022; Edelman, 2004; Halberstam, 2005, 2020), en diálogo con las proposiciones de la biopolítica (Foucault, 2013, 2014; Canguilhem, 2009).

PALABRAS CLAVE: *Artifício; Teoría Queer; Fracaso; Comunidad; Inferninho.*

Submetido em 19 de maio de 2025.
Aceito em 10 de setembro de 2025.

Introdução

O bar escuro é preenchido pela voz da cantora, que entoia uma conhecida canção de forró para um pequeno grupo de clientes, enquanto um garçom, vestindo uma pelúcia rosa e adereços de coelho, transita de patins pelo pequeno espaço servindo os silenciosos fregueses. A cena é vigiada de perto por uma mulher no balcão, possivelmente a dona do estabelecimento, que veste um quimono de seda brilhosa e é adornada pela fumaça do cigarro que carrega entre os dedos.

A primeira cena de *Inferninho* (Guto Parente e Pedro Diógenes, 2018)¹ apresenta esse cenário ao espectador. Contudo, em lugar de uma seresta ou um forró dançante, o espaço dá lugar a um momento de monotonia, silêncio e tédio, que destoa não apenas da música (Anjo de Guarda, da banda Mastruz com Leite), mas também das cores e formas ostentadas pelos sujeitos presentes no pequeno e escuro bar. Clientes e funcionários aparecem no plano fílmico com roupas que lembram fantasias de conhecidos personagens da cultura pop (Mickey Mouse, Wolverine, Mulher Maravilha), ou ainda indumentárias menos conhecidas, como o caso de um freguês cujo corpo está totalmente pintado de tinta cor de prata.

Este ensaio se debruça sobre o longa-metragem *Inferninho* guiado pela peculiar relação entre os personagens e espaço enredada pela obra, no intuito de investigar que formas de vida são promovidas por sujeitos *queer*. A questão é acompanhada por outra indagação: qual política é possível aos sujeitos dissidentes? *Inferninho*, ao trazer uma coleção de sujeitos cuja identidade remete ao artifício, à fantasia, à imaginação e ao sonho, coloca em movimento uma série de tensões que dizem respeito à codificação dos corpos e à produção de comunidades imaginadas a partir da diferença ou da dessemelhança.

Nesse sentido, o trabalho parte da hipótese de que, ao mobilizar formas corporais ligadas ao artifício e ao fracasso, os sujeitos do longa-metragem de Guto Parente e Pedro Diógenes produzem formas outras de constituir mundo e comunidade, que não as engendradas por normas sociais ligadas à organização estatal, à demanda por identidades fixas e às relações normativas de sexualidade, gênero e desejo.

¹ *Inferninho* é resultado da parceria entre os dois cineastas da produtora Alumbramento (Parente e Diógenes), com os atores do Grupo Bagaceira de Teatro, radicado no Ceará.

O trabalho busca, dito de outro modo, investigar os sujeitos *queers*, entendidos como personalidades dissidentes, a partir da lógica da metamorfose ou das variações do corpo. No caso de *Inferninho*, trata-se das variações possíveis entre o fracasso e a imaginação. Os corpos na trama fracassam em tornar-se sujeitos inteligíveis e codificados de acordo com silogismos do humanismo moderno, ao mesmo tempo que imaginam formas de ser sujeito e de estar em comunidade a partir do artifício e da imaginação.

Junto à análise filmica, a discussão tem como núcleo teórico um diálogo entre nomes importantes da teoria *queer* contemporânea, como Judith Butler (2018, 2019a, 2019b, 2021, 2022), Jack Halberstam (2005, 2020), Lee Edelman (2004), bem como as relações que esses autores travam com Michel Foucault (2013 e 2014). Além disso, para discutir a noção de fracasso e sua relação com o conceito de monstruosidade, proponho um diálogo entre Halberstam (2005, 2020), e Georges Canguilhem (2009). O texto estrutura-se em duas seções. Na primeira, discuto a relação entre artifício e comunidade como categorias para pensar a constituição dos sujeitos no longa-metragem. Na segunda parte, o trabalho disserta sobre o argumento central deste ensaio: o de que os sujeitos de *Inferninho* mobilizam um conjunto de elementos ligados ao fracasso na constituição de si. Esse fracasso, quero argumentar, coloca-se como um entrave à ação dos elementos biopolíticos e da constituição das identidades normativas.

1 Comunidades Imaginadas

A trama de *Inferninho* ocorre praticamente inteira dentro de um bar, o bar *Inferninho*, que é mostrado como um espaço decadente, escuro e antigo. A ambiência remete a um tipo de ruína doméstica, como se o espaço envelhecesse sem reformas ou mudanças recentes, ainda que composto por imagens familiares e reconhecíveis. As paredes são de um tom desbotado de cinza, com manchas escuras e encardidas e as venezianas das janelas permanecem fechadas, impedindo a entrada de luz externa no bar. As mesas e cadeiras são de metal enferrujado, e remetem aos bares da década de 1990. Caixas de cerveja atulham as paredes, dividindo o espaço com as mesas e o balcão de madeira. Sabemos que o *Inferninho* é antigo, apesar de não remeter a uma data específica. O espectador não sabe ao certo em que tempo a trama ocorre.

Do mesmo modo, as janelas fechadas não permitem discernir se os eventos acontecem durante o dia ou à noite.

O enredo do filme se concentra nas relações estabelecidas dentro do bar. Os ambientes externos, a rua ou o bairro, jamais são mostrados. O bar pode remeter aos corriqueiros inferninhos nos centros das grandes cidades, ou ainda tratar-se de um espaço em uma trama futurista, distópica ou pós-apocalíptica. O entorno do ambiente, nas poucas vezes em que é evocado, é descrito como violento e hostil. Sabemos, no entanto, que o espaço é antigo: a dona do estabelecimento, Deusimar (Yuri Yamamoto), conta que o Inferninho fora de sua avó, e herdado pela mãe. Agora, cabe a Deusimar conduzir o bar.

A história começa com a entrada inesperada de Jarbas, o Marinheiro (Demick Lopes), no bar. Um viajante, vindo do mar, que logo trava um relacionamento amoroso com Deusimar (a homofonia entre mar e Deusimar não é gratuita na obra). A chegada de Jarbas traz um elemento novo para a ambiência decadente do espaço. Rapidamente, ele se integra à rotina do estabelecimento e à presença dos funcionários e clientes.

Um dia, um representante de uma empresa que presta serviços ao Estado chega no bar com uma oferta de compra do Inferninho. A empresa é responsável por processos de remoção e o bar deverá ceder espaço para o estacionamento de um empreendimento estatal, um centro de entretenimento virtual, o *Devirtuário*². A proposta traz conflito entre Deusimar, Jarbas e os funcionários do bar. Deusimar cresceu ali, mas sente-se presa e ressentida pela falta de liberdade e por nunca ter conhecido outra realidade que não aquela. Os outros parecem contrafeitos com a proposta de venda e desaparecimento de um espaço que amam e com o qual se identificam.

O conflito é acompanhado pelos eventos do passado de Jarbas, que deve dinheiro a um grupo de marinheiros-criminosos que aparecem no bar para cobrar a dívida com agressividade. Diante da violência, Jarbas desaparece do bar. Com o luto, Deusimar opta por vender o estabelecimento, repartir o dinheiro entre os funcionários e cometer suicídio. O ato é interrompido por um dos funcionários que convence a mulher a viajar pelo mundo com o

² O nome do empreendimento remete à construção de um *Acquario* temático na orla de Fortaleza. A construção da obra gerou debates sobre a remoção da comunidade que habita essa área do litoral da cidade. A obra foi iniciada e logo interrompida. Na época do lançamento do filme, no espaço havia uma grande ruína murada do que deveria ser o alicerce abandonado da obra. Atualmente, o terreno pertence à Universidade Federal do Ceará (UFC). Disponível em: <https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2024/05/10/predio-do-antigo-acquario-do-ceara-e-oficialmente-doadado-a-ufc.html>.

dinheiro da venda do Inferninho. Ao retornar da viagem, no final do filme, Deusimar encontra o bar em funcionamento, do mesmo modo como o encontramos no começo do filme. Atrás do balcão, no entanto, está Jarbas, em uma sugestão de retorno e repetição da história, em que é possível recomeçar a narrativa no mesmo espaço.

Figura 1 - Personagens de *Inferninho*



Fonte: Capturas de tela de *Inferninho* (Parente; Pedro Diógenes, 2018)

Apresento este breve resumo a fim de melhor posicionar os personagens na narrativa. O filme dá lugar a um conjunto heterogêneo de sujeitos díspares, que performam identidades aparentemente artificiais, como que fantasiados (Figura 1). A aparência dos personagens, tanto os funcionários quanto os clientes, destaca-se sobre o espaço escuro e mal cuidado do bar. A relação com o espaço, no entanto, não sugere contraponto. A artificialidade e o excesso na caracterização dos personagens acentuam a ideia de uma ruína deslocada no tempo, um espaço

afastado da sociedade e frequentado por figuras *outsiders* (Becker, 2008). A luz fria e os focos de iluminação criam uma atmosfera artificial e cênica ao filme.

Deusimar, a proprietária, é uma mulher transgênero, e está sempre vestida e maquiada com um apuro, fazendo referência às divas do cinema hollywoodiano clássico. Um coelho de patins serve as mesas, movendo-se pelo espaço estreito do bar vestindo uma pelúcia rosa, no mesmo tom que suas orelhas compridas e pontudas. O Coelho (Rafael Martins) pode ser descrito como um homem adulto vestindo uma fantasia de coelho. A fantasia pode remeter, inclusive, a certa indumentária sexual ou fetichizada. Contudo, como veremos, termos como *vestir* e *fantasia* perdem força de explicação nas relações estabelecidas no filme.

O bar é frequentado por um grupo bastante díspar de clientes, que aparentam ser sempre os mesmos e em número reduzido: um homem com o corpo completamente pintado de tinta prateada; um Mickey Mouse que bebe cerveja por uma abertura na fantasia abarrotada; uma travesti de cabelos longos e um bigode fino sobre os lábios, que ostenta uma pequena coroa sobre a cabeça e braceletes semelhantes aos da Mulher Maravilha; um Wolverine aparentemente cansado ou alcoolizado (Figura 1).

Ainda que estejam em um bar, as figuras são sempre mostradas em uma atmosfera de monotonia e tédio, em silêncio. O espectador não tem certeza se eles estão absortos ou indiferentes à música performada pela cantora Luizianne (Samya de Lavor). A artista canta em um tom nitidamente desafinado, acompanhada por um tecladista que parece um compositor de música erudita do século XVIII. Durante a apresentação, ela é observada pelo olhar apaixonado de Caixa-Preta (Tatiana Amorim), que se divide nas funções de segurança e zeladora do bar.

Com essa apresentação, quero apontar, inicialmente, que os temas tangentes à trama, como gentrificação, identidade de gênero, questões de classe e relações de trabalho, não tomam a dianteira no desenvolvimento do filme. Surgem na esteira das questões afetivas que movimentam os personagens. Esses temas estão presentes na obra, mas de modo latente e são evocados como um eco do mundo externo, posicionando o *Inferninho* como um tipo de bolha, ou enclave, no meio em que está inserido. O elemento antagônico, capaz de desestabilizar a comunidade afetiva do bar, surge na narrativa com a entrada do funcionário de uma empresa que realiza remoções para o Estado. Em lugar de um bar decadente, o poder estatal pretende colocar um estacionamento.

As questões políticas e afetivas confundem-se na relação entre corpo e espaço. No filme, a vida política diz respeito a como as personalidades dissidentes que habitam aquele espaço imaginam modos de estar juntos e de produzir comunidade, à revelia de uma violência institucional que, invariavelmente, é relacionada ao que está fora. A trama explora uma geografia afetiva, em que a materialidade do espaço fílmico é continuamente acionada na relação com os personagens. *Inferninho* “lida com questões afetivas sobre o vínculo com o lugar — uma espécie de topofilia —, e ao mesmo tempo com o desejo utópico de imaginar outros mundos, de sair do espaço já conhecido” (Prysthon; Castanha; Assunção, 2019, p.18).

Além disso, o uso de fantasias, de roupas e adereços que remetem a outras figuras, impede uma definição precisa de quem são aquelas pessoas. Sabemos que Coelho não é um coelho, a fantasia não emula o corpo de um coelho ou direciona o personagem a uma animalidade. Tampouco podemos afirmar que ele apenas veste-se de coelho, como quem veste um uniforme no trabalho. Junto aos outros personagens, o Coelho coloca uma dúvida que permeia todo o filme: ou os personagens não estão fantasiados ou a fantasia é parte integrante de quem eles são.

As identidades em *Inferninho*, quero argumentar, são negociadas a partir da ininteligibilidade e da impossibilidade de aderir significados sociais estáveis, na mesma medida em que a constituição dos sujeitos explora a dimensão do artifício, da frivolidade (Prysthon, 2015; Lopes, 2016; Barbosa, 2017) e do *camp* (Lopes, 2002; Sontag, 2020). Ao surgirem como visivelmente fantasiados, os sujeitos de *Inferninho* deslocam a ideia de fantasia, e de termos correlatos, como disfarce ou fetiche, da noção de irreal ou mentira. A relação desses corpos com a topofilia apresentada no filme cria uma equação complexa em que o artifício é capaz de desvelar a plasticidade das formas de vida.

Além disso, ao lançar o artifício sobre os mecanismos de violência institucional, o filme desnaturaliza, mesmo que momentaneamente, as estruturas de controle dos corpos, e torna visíveis as rupturas que estas estruturas escondem. É como se o *camp* e o artifício afirmassem que nada é natural, *é tudo pose* (Lopes, 2016), abrindo espaço para a invenção de ficções dissidentes, cujo centro é o bar. A força estética da frivolidade “pode ser um elemento desestabilizador de certos discursos cristalizados, como ela faz emergir o potencial radical e autorreflexivo do artifício” (Prysthon, 2015, p.67).

O artifício encontra coro na noção de performatividade, conforme proposta por Butler (2018; 2019), como uma ação reiterada e ritualizada de comportamentos nos quais se materializam estatutos culturais como sexo e gênero. Contudo, a constituição dos sujeitos em *Inferninho* perpassa outras esferas da performatividade, que não unicamente a do gênero e a da materialização do sexo, ainda que certamente sexo e gênero sejam iluminados mutuamente pela fantasia e pelo artifício que os personagens do filme colocam na imagem fílmica. É a própria materialização de um corpo como sujeito, como alguém dotado de personalidade, que se torna possível a partir do artifício. E essa materialidade é falha, imprecisa, ambivalente, ao mesmo tempo festiva e melancólica, e impede uma decodificação humanista desses sujeitos.

O excesso e o artifício direcionam os sujeitos à imprevisibilidade e à metamorfose. Não corresponder a uma identidade prévia e fixa tampouco é um problema no local. Deusimar e os funcionários do bar compõem um tipo de comunidade que inclui, lateralmente, os frequentadores e que é caracterizada como uma família. As relações não são harmônicas, mas são estabelecidas por um tipo de filiação complexa. O bar torna-se, então, um tipo de refúgio, espaço seguro em que relações são fabricadas não pelo reconhecimento identitário da semelhança, mas pela multiplicação de pontos de diferença e de existências artificiais.

Trata-se de um tipo de construção de comunidade a partir do reconhecimento recíproco da precariedade (Butler, 2019b), da vulnerabilidade social e, também, da potência de invenção e imaginação possibilitada pelo artifício. Podemos observar um tipo de filiação ou aliança *queer*, em que o parentesco é constituído a partir de fissuras na ordem. Em lugar de formas de parentalidade organizadas ao redor da família heterossexual, e de seus mitos de origem, como o tabu do incesto, *Inferninho* apresenta um tipo de filiação por relações de afeto e de proteção mútua.

A ideia de precariedade assume que toda vida sempre ocorre dentro de determinadas condições de vida (Butler, 2019b), ou seja, a vida persiste em redes de sociabilidade, de cuidado e de reconhecimento. As vidas são reconhecíveis dentro de um tipo específico de enquadramento, um dispositivo que atua na distribuição desigual de precariedades e que faz com que algumas vidas sejam mais vivíveis ou exitosas que outras, e que algumas vidas sejam mais passíveis de luto que outras.

Entendido como um conjunto socialmente alterável de arranjos, desprovido de características estruturais culturalmente transversais que poderiam ser totalmente extraídas de suas operações sociais, o parentesco designa qualquer quantidade de arranjos sociais que organiza a reprodução da vida material, que podem incluir a ritualização do nascimento e morte, que proporcionam laços de alianças íntimas estáveis e, ao mesmo tempo, frágeis, e regulam a sexualidade por meio de sanções e tabus (Butler, 2022, p.125).

O vínculo com o espaço, sentimento que é comum a todos os personagens, produz um tipo de zona fronteiriça marcada pelo artifício. Essa zona possibilita a criação de um mundo próprio, sugere a possibilidade de formas outras de estar junto e mantém, mesmo que de modo precário, os sujeitos protegidos. O bar apresenta-se como um espaço fora do espaço, um deslocamento na composição regular de uma cidade. Foucault (2013) entende esses espaços heterogêneos como heterotopias: Lugares que têm presença concreta, mas funcionam à margem dos espaços comuns, como se estivessem fora da geografia habitual. Trata-se de espaços de reclusão, de suspensão da ordem, como modos de lidar com as crises e os desvios. As heterotopias funcionam em uma temporalidade específica, que destoa do tempo regular de uma sociedade, como um tipo de hiato no espaço-tempo, em que relações outras ocorrem em *espaços outros*, como indicado pela etimologia do termo. O autor cita instituições como casas de repouso, prisões e clínicas psiquiátricas como exemplos de heterotopias, ainda que essas possam variar nas sociedades.

Interessa pouco saber em que contexto temporal e espacial o bar está inserido. É a noção de *dentro* que se desenha como um ponto de construção de mundo, uma heterotopia povoada por sujeitos dissidentes. Essa noção de *dentro* é expressa na materialidade do filme e é tensionada pela viagem de Deusimar, em um espelhamento com o seu par romântico, o Marinheiro que viajou o mundo antes de chegar no bar. As cenas da viagem de Deusimar mostram a mulher diante da câmera, enquanto imagens passam por trás, em uma montagem em *chroma key* de paisagens turísticas conhecidas: Paris, Nova York, as pirâmides do Egito, Machu Picchu (Figura 2). Não se trata de imagens externas, filmadas em outras locações, mas sim paisagens projetadas, sonhadas, imaginadas. São as imagens que se movem, enquanto Deusimar permanece dentro do plano fílmico, observando deslumbrada as cidades que passam por ela. A saída da personagem para um fora possível se dá a partir da invenção, assim como as formas de produção do corpo e dos modos de vida. A projeção extrapola essa noção de

pertencimento, uma vez que inverte a noção de deslocamento: é o mundo que passa ao redor da personagem e não o oposto.

Figura 2 - A viagem de Deusimar



Fonte: Capturas de tela de *Inferninho* (Parente; Diógenes, 2018).

Em *Inferninho* o mundo todo é o bar. Ou ainda, os limites do mundo são os limites do bar. Não se trata unicamente de um bar *underground* ou decadente, ou um tipo de espaço de lazer fora do radar da vigilância, um espaço limítrofe, ou ainda, uma heterotopia, conforme o léxico foucaultiano. Diferente das imagens projetadas na viagem, o espaço concreto externo ao *Inferninho* é sempre hostil, mesmo que seja pouco falado e sempre de modo generalista, sem detalhes, como mostrado na cena em que a cantora Luizianne sai do estabelecimento e retorna gravemente ferida, vítima de uma agressão que sofrera na rua. Após o ataque, a possibilidade de chamar a polícia também é descartada, indicando que o poder estatal e policial é nocivo aos personagens do filme.

A viagem de Deusimar a faz deslizar por paisagens distantes, enquanto a geografia que circunda o bar permanece nebulosa, como um cerco perigoso ao redor do *Inferninho*. A apresentação do espaço denota uma espécie de refúgio. Cabe notar que o bar possui apenas uma porta aparente. Não há rotas de fuga possíveis, o próprio espaço circunscrito do bar é a

linha de fuga desenhada por aquele conjunto de personagens. Os frequentadores chegam de algum lugar e encontram ali uma temporalidade arrastada, melancólica, uma zona invisível, que os separa do espaço externo de onde vieram e ao qual, porventura, deverão regressar. Os elementos evocados para caracterizar a passagem do tempo investem em uma lentidão, um tempo suspenso, cíclico, repetitivo, que rompe com a ideia de linearidade de um tempo produtivo, aproximando-se do que podemos entender como uma temporalidade *queer* (Halberstam, 2005; Muñoz, 2009).

As formas normativas de saber falham em nomear os personagens — isso inclui o presente ensaio que vacila ao afirmar o que são os personagens, à medida que reitera: *eles são*. Isso implica, na trama, em uma aparição do sujeito fora dos dispositivos de interpelação (Butler, 2019a, 2020, 2021; Althusser, 1985). Na cena em que o funcionário do governo chega para comprar o bar, ele busca por um senhor chamado Denilson e procura por um homem, o dono do bar. Trata-se do nome designado a Deusimar no nascimento, o termo que o Estado atribui a ela. A mulher responde à interpelação: *O bar é meu e eu me chamo Deusimar*.

A resposta de Deusimar faz da interpelação um gesto vazio, que não encontra um alvo a ser direcionado. Deusimar não é convocada à lei e invalida o termo que o Estado a nomeia. Ao anunciar o próprio nome em voz alta, ela apresenta um sujeito que está ali, cuja materialidade é inegável, como um ato performativo. Um corpo que é capaz de ser reconhecido, mas à revelia dos termos que o reconhecimento propõe. A legibilidade por parte da norma/Estado cobra seu preço e não reconhece a vida fora dessa condição. Ter legibilidade social nos termos em que são garantidos pelo Estado tem um custo: “é aceitar os termos de legitimação oferecidos e descobrir que o senso público e reconhecível da personalidade é fundamentalmente dependente do léxico dessa legitimação” (Butler, 2002, p. 226).

A partir de Butler podemos entender o reconhecimento não como um ato fundador, mas como um conjunto de práticas e ritos repetidos no tempo, que garantem que o sujeito seja inteligível conforme determinado enquadramento (Butler, 2019a). Os personagens de *Inferninho* promovem modos de vida emancipados desses termos de legitimação, em formas de apresentação que perturbam o léxico identitário reconhecido, em zonas de ontologia incerta. Os sujeitos movem-se por um espaço não apenas como um modo de lazer e de identificação. O bar denota um tipo de esconderijo, uma rota de fuga para o que está fora, que sabemos ser a

violência estatal, a violência de gênero, a gentrificação, e outros modos de agressão cotidiana a que as vidas precárias estão sujeitas.

O bar também é uma rota de fuga para os dispositivos normativos de reconhecimento dos sujeitos. É no bar *Inferninho* que essas vidas contam como vidas e que as estratégias de reconhecimento não estão submetidas à norma. A sociabilidade no bar não está sujeita às práticas legitimadoras dos sujeitos, concessões impostas para que o reconhecimento social como uma vida vivível seja garantida. As estratégias de reconhecimento são formuladas a partir de critérios outros de invenção do corpo, do artifício e de fracasso em tornar-se um sujeito inteligível.

2 Corpos que fracassam

De um ponto de vista normativo, os personagens de *Inferninho* impedem uma classificação médica ou científica, em que a fantasia pode ser vista como efeito de alguma variação psiquiátrica ou psicológica. Descarto a hipótese de que a fantasia pode ser uma válvula de escape de uma essência, como a corporificação de um eu interior verdadeiro.

Enquanto outras obras que tratam das personalidades dissidentes tendem a racionalizar o desvio, seja por explicações científicas (anomalias, mutações etc.), ou ao buscar encontrar uma *essência humana* por dentro do corpo metamorfoseado³, *Inferninho* movimentase de um modo a sempre impedir que as definições sejam estabelecidas e estabilizadas, sabotando os modos normativos de reconhecimento, fracassando em tornar os sujeitos inteligíveis. Nesse sentido, o reconhecimento ocorre a partir da invenção de relações circunscritas no espaço habitado, essa invenção se dá por meio do par artifício-fracasso.

Georges Canguilhem (2009, 2012) compreende os desvios, que a literatura médica agrupou sob o termo anomalia e desenvolveu um léxico vasto para identificar e classificar cada um, a partir das noções de errância e de contingência. O autor inclui os conceitos que remetem à imprevisibilidade na compreensão de problemas como a distinção entre saúde e doença, normal e patológico, bem como a possibilidade de reconfiguração das formas orgânicas em

³ Como exemplo, refiro-me a obras como *The Fly* (Cronenberg, 1986), *Mask* (Bogdanovich, 1985) e *Wonder* (Chbosky, 2017). Nas obras, o corpo transformado sugere um tipo de monstruosidade física em contraposição a uma humanidade moral dos personagens centrais.

outras formas. Para o autor, um sujeito é saudável quando é mais que normal, quando é “capaz de muitas normas” (Canguilhem, 2012, 183). “A saúde é, precisa e principalmente, no homem, uma certa latitude, um certo jogo das normas de vida e do comportamento” (Canguilhem, 2012, p.183). Formas desviantes e monstruosas, para ele, fariam parte de uma variedade experimental da vida.

Os termos que o autor mobiliza são valiosos para essa discussão, não como um modo de pensar a possibilidade e a validade de todas as formas de vida, mas como horizonte filosófico para refletir sobre os sujeitos dissidentes a partir da errância e da contingência. “Em suma, podemos interpretar a singularidade individual como um *fracasso* ou como um ensaio, como um erro ou como uma aventura” (Canguilhem, 2012, p.174, grifo meu). O autor equipara fracasso a ensaio, ou tentativa, como uma possibilidade de compreensão dos desvios. Gostaria de partir dessa formulação para pensar os sujeitos de *Inferninho* como corpos que fracassam. O fracasso entendido não como falta de sucesso, mas como uma operação reiterada de desvio da norma e que torna a forma imprevisível – o fracasso como algo que impede a norma de agir.

Num tal ponto de vista, o singular, isto é, o *desvio*, a *variação*, *aparece como um fracasso*, um vício, uma impureza. O singular é, portanto, sempre irregular, mas, ao mesmo tempo, ele é perfeitamente absurdo, pois ninguém pode compreender como uma lei cuja invariância em que a identidade a si garante a realidade é, a um só tempo, verificada por exemplos diversos e impotente para reduzir sua variedade, ou seja, sua infidelidade (Canguilhem, 2012, p.171, grifos nossos).

O fracasso em Canguilhem (2012) não implica diretamente na inviabilidade do organismo. O termo pode ser entendido como uma não adequação do vivente às expectativas geradas para aquela espécie. Em Canguilhem a norma não é tanto um arquétipo genérico que serve de molde aos organismos, mas um protótipo, um conjunto de expectativas e demandas aplicadas aos viventes. O autor direciona suas investigações para formas orgânicas. O fracasso, como entendido neste trabalho, desloca as proposições de Canguilhem para investigar os corpos em *Inferninho*, não a partir da natureza e da biologia, mas no intuito de pensar a variação dos corpos como produções viáveis de existência.

O fracasso em *Inferninho* impede os personagens de assumirem formas reconhecíveis e nomeáveis dentro de um léxico normativo. Trata-se de um conjunto de sujeitos que não

contemplam as exigências e expectativas de reconhecimento e de inteligibilidade das normas sociais. O fracasso que me interessa discutir diz respeito a corpos que não atendem às expectativas da forma humana, e não têm relação direta com a noção de êxito social e econômico. Contudo, o fracasso também sugere uma negatividade capaz de criticar as formas de sociabilidade calcadas na ideia de progresso, futuro e reprodução (Benjamin, 2012; Edelman, 2004, 2021; Halberstam, 2020). Nesse sentido, é possível perceber uma aproximação entre dissidência e fracasso, como modos de existência que persistem e tornam-se viáveis à revelia de uma definição precisa e normativa de humano exigida pelas forças de reconhecimento social e de legibilidade dos sujeitos.

Jack Halberstam (2020) lê o fracasso no âmbito de uma política *queer* como uma prática contra-hegemônica, sobretudo em um regime de poder que associa sucesso com reprodução continuada do capital e de formas disciplinares do corpo e das subjetividades. Epistemologicamente, considerar o fracasso no âmbito de uma crítica cultural implica dialogar com saberes subalternos, transgressores, que não estão afeitos à disciplinarização escolar ou à hegemonia do cânone. Pensar o fracasso, para ele, pode implicar uma potente combinação de conhecimentos. Do ponto de vista de uma vida política, fracassar, esquecer, tornar-se inadequado, desconhecer, podem “oferecer formas mais criativas, mais cooperativas, mais surpreendentes de ser no mundo” (Halberstam, 2020, p. 21).

Talvez o mais óbvio é que o fracasso permite-nos escapar às formas punitivas que disciplinam o comportamento e administram o desenvolvimento humano com o objetivo de nos resgatar de uma infância indisciplinada, conduzindo-nos a uma fase adulta controlada e previsível. O fracasso preserva um pouco da extraordinária anarquia da infância e perturba os limites supostamente imaculados entre adultos e crianças, ganhadores e perdedores (Halberstam, 2020, p. 21).

O autor irá recuperar a relação entre infância e anarquia das formas em outro trabalho (Halberstam, 2020a). Interessa aqui pensar em certa rota de fuga à ideia rígida de maturação do corpo, compreendida como uma forma acabada, completa, discernível e legível. O sujeito é interpelado constantemente a retornar à lei, a performar modos de ser inteligíveis e codificados conforme expectativas coletivas. Ter ou não êxito diante dessas expectativas garante espaços diferenciados ao sujeito dentro de uma sociedade, como a adequação às demandas de papéis sociais.

Nesse sentido, a maturação de um personagem como o Coelho, por exemplo, procede por uma variação e transformação artificial que encontra o fracasso. Trata-se de um adulto que fracassou, nos termos de Canguilhem, em atender às expectativas da espécie? Ou ainda: o Coelho fracassou (agora nos termos de Halberstam) em ser um sujeito inteligível, maduro, de forma identitária definida? O mesmo se dá com Deusimar. Ainda que possamos identificá-la como uma mulher transgênero, há um jogo de reconhecimento a partir de formas artificiais. Em um dos primeiros diálogos com Jarbas, em um encontro romântico, ela afirma que ele *parece com aquele ator que namorou a Madonna*, referindo-se a Sean Penn. Jarbas devolve a resposta ao dizer que Deusimar parece aquela famosa atriz chinesa: *Ching Ling, ou Ling Ching*, termo frequentemente utilizado para se referir às cópias falsificadas dos produtos chineses no mercado informal. O jogo de parecer-se com, de emular, imitar, falsificar, impede uma maturação do sujeito em relação a uma identidade fixa: corpo e sujeito, se separáveis, estão ambos em variações contínuas.

O fracasso, ainda que punido e associado a sentimentos negativos como decepção ou desilusão, proporciona possibilidades de enfrentar a lógica disciplinar da produção de sujeitos dóceis (Foucault, 2014). O ato de fracassar interrompe a constituição do sujeito em formas reprodutivas (no sentido parental e material). O fracasso dos sujeitos dissidentes em serem inteligíveis não é apenas uma forma de subverter o silogismo político que demanda sujeitos codificados e reconhecíveis, mas também é um modo de experimentar outras formas de existência.

Fracasso é um termo cujo sentido é facilmente associado a um contexto capitalista, em que o sucesso pessoal está atrelado à reprodução dos códigos e estruturas do capital. As formas familiares heteronormativas, bem como os critérios de reconhecimento do sujeito dentro dessas formas, são parte de um modelo de sujeito adequado ao humanismo burguês. Halberstam (2020) retoma essa assertiva na discussão sobre o fracasso, e dialoga com Benjamin (2012), sobretudo em sua crítica à ideia de progresso.

A imagem que Benjamin (2012) utiliza para descrever o progresso é a de uma tempestade que impele o anjo da história para o futuro, enquanto um amontoado de ruínas cresce até o céu. Para a autor, a “ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de seu andamento no interior de um tempo vazio e homogêneo”

(Benjamin, 2012, p. 249). É possível vislumbrar os cacos e as ruínas do *Inferninho* após uma possível demolição, como um amontoado de destroços que deverão ceder espaço para acomodar veículos no estacionamento de um parque futurista.

O espaço decadente do bar coloca-se como uma peça que atrapalha o andamento de uma obra em que capital e futuro caminham juntos. O fracasso interrompe a reprodução das formas normativas do sucesso, ou do futurismo reprodutivo de que fala Edelman (2004; 2021), e conecta-se com outros modos de pensar o tempo, a história e a transmissão de informações. Para Halberstam, “fracassar, perder, esquecer, desconstruir, desfazer, ‘inadequar-se’, não saber podem, na verdade, oferecer formas mais criativas, mais cooperativas, mais surpreendentes de ser no mundo” (Halberstam, 2020, p. 21).

Essa temporalidade vazia, em consonância com a ideia de um tempo linear e produtivo do sucesso e do progresso, entra em atrito com a insuficiência do fracasso. O fracassado corre em outra velocidade, desvia a rota, esquece o caminho, chega em último lugar, anda em círculos, desacelera os outros. Considerar o fracasso como um modo de habitar o mundo implica, também, pensar em outras temporalidades possíveis. Se, para Foucault, “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (Foucault, 2014, p. 134), os melancólicos, indolentes e preguiçosos sujeitos de *Inferninho* são entraves à ação biopolítica dos mecanismos do progresso.

O progresso aparece em *Inferninho* como uma ameaça latente, uma força materializada no parque futurista e que é capaz de remover e destruir o bar. Em contraposição ao tempo linear, evolutivo, que empurra os sujeitos para o futuro, o bar *Inferninho* oferece (para os clientes e para os espectadores) uma atmosfera suspensa, lenta, como que deslocada do tempo do mundo. O tempo na diegese orienta-se de maneira cíclica, como o tempo do mito, ou do sonho. Em termos narrativos, isso é expresso na lassidão a que os frequentadores do bar estão entregues e no retorno de Deusimar, que reencena o começo do filme.

A primeira cena do longa apresenta o conjunto de clientes, enquanto a cantora Luizianne interpreta a canção *Anjo de Guarda*, da banda de forró *Mastruz com Leite*. Diferente do tom dançante do forró, Luizianne entoava a canção de modo lento, melancólico, acompanhada apenas do teclado. O bar é mostrado nessa mesma atmosfera lenta, monótona, improdutiva, em que os personagens estão entregues à inutilidade, como uma concepção onírica do tempo e do

espaço. O evento é interrompido pela entrada de Jarbas, o Marinheiro, uma interrupção que traz ruído a esse tempo do eterno presente, ou um tempo do agora, para usar um termo de Benjamin (2012). A presença de Jarbas dispara a narrativa, em parte pela inserção de um elemento inédito na repetição perene, como também pela relação amorosa com Deusimar.

A cena final do filme apresenta o mesmo movimento. Após uma viagem pelo mundo com o dinheiro da venda do bar, Deusimar retorna ao *Inferninho* e encontra o mesmo movimento do começo. O bar, que ela esperava ser agora um estacionamento, continua funcionando. No balcão, está Jarbas. A mulher é recebida como uma estrangeira, ou como uma estrela de cinema. Coelho ensaia um tipo de reconhecimento, como se a tivesse visto em algum filme. Deusimar entra no *Inferninho* como que esquecida pelos companheiros, ou como se nunca tivesse vivido ali. Apenas lembra do espaço que fora sua casa por toda a vida. Agora, contudo, o cenário está invertido: é o Marinheiro que ocupa o balcão, e ela que entra como um elemento estrangeiro e deslocado. O tempo perde força linear com o retorno de Deusimar, torna-se cíclico e heterogêneo, com mais camadas de temporalidade. O retorno aponta para uma ideia de recomeço, um modo de pensar a utopia sem condicioná-la à reprodução de um futuro evolutivo e exitoso (Muñoz, 2005).

O esquecimento, para Halberstam, é peça importante na reconfiguração de uma outra lógica de relações que não a lógica geracional, garantida a partir de uma transmissão familiar. Deusimar é uma mulher transgênero e repete o lugar da mãe e da avó no comando do bar. O retorno da viagem, encenado no final do filme, reposiciona a personagem nessa rede de relações. A ideia de transmissão é interrompida em favor de outra forma de pertencer àquele espaço. Deusimar retorna ao bar e é convidada a entrar, a tomar parte daquele mundo, a compor a coleção artificial e dessemelhante de frequentadores do *Inferninho*. Adotar o esquecimento pode ser um modo de perturbar a ordem da transmissão edipiana (Halberstam, 2020)⁴.

Desconectar o processo geracional da força do processo histórico é um projeto do tipo *queer*: vidas *queer* buscam desatrelar mudança de formas supostamente imutáveis e orgânicas de família e herança; vidas *queer* exploram algum potencial para diferença na forma que permanecem adormecida na coletividade *queer*, não como atributo essencial da alteridade sexual, mas como

⁴ Em outro trabalho (Halberstam, 2018), o autor analisa a transmissão geracional no que toca pessoas transgênero.

possibilidade embutida na dissociação de narrativas de vidas heterossexuais (Halberstam, 2020. p. 109, grifo nosso).

Os personagens de *Inferninho* exploram essa descontinuidade na ideia de transmissão e reprodução, ao mesmo tempo que são capazes de imaginar formas outras de produzir filiações, laços familiares e modos de habitar os espaços. A viagem de Deusimar, a projeção das paisagens, o retorno e o esquecimento podem ser entendidas como fissuras no tempo e no espaço. Trata-se de uma ruptura com a ideia disciplinar de um tempo linear e causal. Do mesmo modo, o bar *Inferninho* é capaz de atrasar o desenvolvimento da cidade e do progresso. Do ponto de vista financeiro, o bar não é rentável e Deusimar enfrenta problemas com dinheiro durante todo o filme. Ainda assim, a existência do bar interrompe a velocidade de um empreendimento maior, futurista, lucrativo e predatório.

Ao fracassar em tornar-se matéria, toda uma sorte de modos outros da relação entre corpo e relações de afeto e de identificação são expostas. Butler (2019a) utiliza o termo *matéria* a partir dos múltiplos significados em inglês da palavra *matter*, que pode significar materializar-se, importar ou tornar-se objeto de uma discussão. A tradução em português atém-se a um único sentido: o livro *Bodies that matter* foi traduzido como *Corpos que Importam*. Tornar-se matéria implica, simultaneamente, a materialidade do corpo, sua potência política e sua presença nos debates coletivos. Os modos normativos em que os corpos tornam-se matéria garantem que eles estejam dentro do escopo do discurso político. Os sujeitos que não se materializam de acordo com as expectativas da norma, ou seja, que fracassam em tornar-se matéria, são codificados como abjetos.

Em *Inferninho*, os corpos fracassam nessa materialização, fracassam na capacidade de serem decodificados dentro de esquemas prévios de enquadramento. Em um movimento contrário, os corpos aludem ao artifício e a um tipo de invenção que está sempre impedindo a ligação semiótica entre matéria e significado, entre aparência e essência, entre corpo e identidade. Os personagens de *Inferninho* fracassam em tornar-se matéria, em produzir um corpo humano e reconhecível, e ainda assim, estão ali, vivem e produzem formas de estar juntos e de habitar o mundo.

Os sujeitos de *Inferninho* fracassam em tornar-se matéria a partir das expectativas e demandas de um sujeito social identificável, que ocupa um estatuto social determinado e que reproduz as formas culturais vigentes. Ao insistir no fracasso, na lentidão, no tempo anacrônico, os personagens de *Inferninho* comportam-se como Bartleby, o personagem de Herman Melville. Diante da possibilidade do progresso, do sucesso e do êxito, ou da identidade e das relações reconhecíveis, os sujeitos dissidentes “preferem não”. Os personagens param, demoram, viajam, retornam, esquecem, sonham.

Considerações finais

Este ensaio propôs, a partir da análise do longa-metragem *Inferninho*, refletir sobre as articulações entre personalidades dissidentes e a criação de formas alternativas de habitar o mundo, constituir comunidades e estabelecer relações sociais. O foco recaiu, sobretudo, sobre os atravessamentos possíveis entre diferentes concepções do termo queer — como desvio, fronteira e deslocamento — evocadas ao longo do texto e ressoantes nas cenas e nos movimentos corporais presentes no filme. Sem a pretensão de esgotar o debate ou de fixar um conceito único, esta reflexão buscou explorar a potência simultânea do corpo e da imagem fílmica como dispositivos capazes de imaginar e fabular modos de vida, por meio do artifício e da invenção.

O corpo imaginado e artificial dos personagens de *Inferninho* não encena uma orgia nem um carnaval perpétuo, como nas formas do grotesco bakhtiniano (Bakhtin, 2010). Ainda assim, na atmosfera marcada pela melancolia e pela monotonia, esses corpos são capazes de experienciar prazer e felicidade. A carnavalização, nesse contexto, revela como os sujeitos encarnam uma imagem artificial que remete à fantasia — não como excesso, mas como deslocamento. A relação entre corpo e artifício, entre identidade e fabulação, inviabiliza sua assimilação em categorias normativas. A pergunta sobre o que são ou quem são essas pessoas permanece sem resposta, e o filme demonstra que qualquer tentativa de resposta seria não apenas desnecessária, mas também violenta.

A forma como os sujeitos são apresentados em *Inferninho* subverte classificações binárias como verdadeiro/falso e essência/aparência, instaurando uma lógica de ininteligibilidade que remete a conceitos como variação, artifício e fracasso. A dissidência

emerge no jogo de transformações e invenções corporais, que não apenas desafiam os regimes normativos de identidade, mas também propõem modos alternativos de convivência e de produção comunitária. Essa proposta se articula em torno de uma noção radical de *dentro* — um espaço de pertencimento que não se define por exterioridade ou exclusão, mas por densidade afetiva e fabulação. Tal noção encontra ressonância nas concepções de fronteira e limite como zonas habitáveis e de intensa atividade cultural, ou ainda como heterotopias, nos termos formulados por Foucault, que descrevem espaços simultaneamente reais e simbólicos, capazes de abrigar o desvio e a diferença.

Em *Inferninho*, os contornos espaciais são materialmente visíveis, demarcados pela porta do bar — elemento que torna o ambiente simultaneamente hermético e vulnerável. Não há uma troca cultural pacífica com o exterior; o que se observa é uma delimitação radical de um *dentro* que não se define por oposição, mas por invenção. A identificação com esse espaço se dá pela produção de um ponto de vista singular, um lócus perspectivo que emerge da própria fabulação dos corpos. O espaço é imaginado e construído a partir do artifício, e não há uma relação binária entre sujeitos artificiais e naturais, normativos ou humanos. A performatividade dos personagens invalida a oposição como marcador de alteridade, dando lugar à multiplicação de zonas artificiais de diferença. Estar no *Inferninho* é habitar um campo de intensidades, ser um vivente entre outros modos possíveis de subjetivação.

Referências

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos do Estado*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular da Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

BARBOSA, André Antônio. *Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política (Obras escolhidas I)*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BUTLER, Judith. O parentesco é sempre tido como heterossexual? *Cadernos Pagu*, n. 21, pp. 219–260, 2016.

- BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. *Cadernos de leitura*, n. 78, 2018.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo: N-1 Edições, 2019a.
- BUTLER, Judith. *Vida Precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019b.
- BUTLER, Judith. *Discurso de ódio: uma política do performativo*. São Paulo: Editora Unesp, 2021.
- BUTLER, Judith. *A Reivindicação de Antígona*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.
- CANGUILHEM, Georges. *O Conhecimento da Vida*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- CANGUILHEM, Georges. *O Normal e o Patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- EDELMAN, Lee. *No Future: queer theory and death drive*. Londond: Duke University Press, 2004.
- EDELMAN, Lee. O futuro é coisa de criança: teoria queer, desidentificação e a pulsão de morte. *Revista Periódicus*, [S.L.], v. 2, n. 14, p. 248-275, 10 abr. 2021. Universidade Federal da Bahia. <http://dx.doi.org/10.9771/peri.v2i14.44273>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/44273>. Acesso em: 01 fev. 2025.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 edições, 2013.
- INFERNINHO. [Filme]. Direção de Guto Parente e Pedro Diógenes. BRA, 2018. 82 min.
- HALBERSTAM, Jack. *A Arte Queer do Fracasso*. Recife: CEPE Editora, 2020.
- HALBERSTAM, Jack. *Wild Things: the disorder of desire*. Durhan and London: Duke University Press, 2020.
- HALBERSTAM, Jack. *In a queer time and place: transgender bodies, subcultural lives*. New York: New York University Press, 2005.
- HALBERSTAM, Jack. *Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability*. Oakland: University of California Press, 2018.
- LOPES, Denilson. Terceiro Manifesto Camp. In: *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LOPES, Denilson. O retorno do artifício no cinema brasileiro. In: SOBRINHO, G. A. (Org.). *Cinema em redes: tecnologia, estética e política na era digital*. Campinas: Papyrus, 2016.

MUÑOZ, José Esteban. *Cruising Utopía: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press, 2005.

PRYSTHON, Angela. Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo. *Revista Eco Pós*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, p. 66-75, dez. 2015. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/2763. Acesso em: 01 mar. 2025.

PRYSTHON, Angela, CASTANHA, César, VELOSO, Larissa. Notas sobre a paisagem, o espaço fílmico e a melancolia. In: *Anais do 29º Encontro Anual da Compós*, 2020, Campo Grande. Anais eletrônicos. Campinas, Galoá, 2020. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos2020/papers/notas-sobre-a-paisagem--o-espaco-filmico-e-a-melancolia>. Acesso em: 1 mar. 2025.

SONTAG, Susan. Notas Sobre o Camp. In: *Contra a Interpretação e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

João Victor de Sousa Cavalcante - Universidade Federal de Pernambuco - UFPE
Doutor em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestre em Comunicação, Universidade Federal do Ceará (UFC). Graduado em Jornalismo e Ciências Sociais, Universidade Estadual do Ceará (UECE).
E-mail: joaosc88@gmail.com.