
A Mulher Distópica em *Divino Amor* e *Bacurau*¹

Luiza Lusvarghi²

Unicamp (SP)

Resumo

Na literatura de Ficção Científica, fantástica e de aventura, fonte da maioria das adaptações cinematográficas sobre utopias e distopias, a mulher era quase sempre a mocinha ou a vítima, eventualmente uma *femme fatale*. O herói, o conquistador, era sempre o personagem masculino. O objetivo dessa comunicação é analisar a construção das protagonistas femininas dentro da Ficção Científica cinematográfica brasileira em dois filmes de 2019, *Divino Amor* e *Bacurau*. As personagens femininas são analisadas pela perspectiva de Dean Conrad (2018) e Marianne Kac-Verne (2018), enquanto as utopias, distopias e heterotopias do cinema brasileiro são problematizadas por Lucia Nagib (2006) e Angela Phyrston (2014). A breve historiografia do cinema de Ficção Científica brasileiro e sua tradição literária são abordados por Alfredo Suppia (2013) e Elizabeth Gynway (2005).

Palavras-chave

Ficção Científica; Distopia; Utopia; Cinema Brasileiro; Protagonismo Feminino

Apresentação

O romance de Thomas More *A Utopia*, publicado pela primeira vez em 1516, é considerado a grande referência dos ideais de sociedade utópica, e contribuiu para popularizar o conceito. Utopia era o nome da ilha em que os cidadãos se vestiam de forma a não denotar sua categoria social, entre outros avanços, e as pessoas trabalhavam para prover seu sustento. Às mulheres, “mais fracas”, eram atribuídas funções domésticas, tecer roupas, dentre outras tarefas. Os movimentos sociais modernos, o movimento sufragista, as teorias socialistas, é que vão trazer questionamentos mais reflexivos sobre a questão da igualdade de direitos de homens e mulheres, e das sociedades democráticas.

Meu objetivo principal nesta comunicação é analisar a construção dessa personagem dentro da ficção de gênero brasileira, identificar o papel que ela desempenha

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora e Pesquisadora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Multimeios – Instituto de Artes / Unicamp, integrante do Grupo Genecine (Grupo de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais).

nesse mundo desesperançado e apocalíptico, entregue a zumbis, pandemias, guerras nucleares e ameaças biológica³, a partir de duas produções recentes brasileiras sobre o tema, os filmes *Divino Amor* (2019), de Gabriel Mascaro, e *Bacurau* (2019)⁴ de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles. Os diretores pertencem à segunda geração da produção conhecida como Novo Cinema Pernambucano, que surge no cenário ainda na década de 1990, com a produção *Baile Perfumado* (1996), importante obra da Retomada do Cinema Brasileiro, de Lírio Ferreira e Marcelo Gomes, decidida a mudar a visão tradicional do sertão e do Nordeste, consolidada pelo próprio Cinema Novo, mostrando um agreste pop, atravessado pela pós-modernidade e em conflito com grandes cidades globais padronizadas por arranha-céus e novas tecnologias. Mascaro é cineasta e artista plástico, e vem de outra obra extremamente estetizada, como *Boi Neon* (2015) enquanto Mendonça começa a carreira como crítico em jornais, em parceria com Dornelles, roteirista, desde *Aquarius* (2016). Os filmes *Bacurau* e *Divino Amor*, ambos lançados em 2019, se colocam como narrativas distópicas, com forte protagonismo feminino. Para problematizar essa questão, farei uma breve retrospectiva do conceito de distopia no cinema de ficção científica mundial, e especificamente sobre o protagonismo feminino a partir de autores como Dean Conrad, Marianne Kac-Verne e Elizabeth Gynway, abordando ainda a utopia e distopia no cinema brasileiro referenciada pelos estudos de Lucia Nagib, e o levantamento sobre o cinema de Ficção Científica brasileiro feito por Alfredo Suppia.

Utopia e Distopia na Literatura e no Cinema

O termo distopia foi usado pela primeira vez pelo filósofo liberal John Stuart Mill durante um de seus discursos no Parlamento britânico. A ideia era definir um conceito que funcionasse precisamente como antônimo de “utopia”, descrevendo a inversão de valores que assinalava a era industrial. A primeira obra literária unanimemente classificada como distópica é *Nós*, do autor soviético Evgueni Zamiátin, publicada em 1924. A história é ambientada num mundo completamente mecânico e lógico, onde as pessoas sequer possuíam nomes, mas sim números, sob um governo chamado Estado

³ Este trabalho é parte integrante de um projeto inscrito na Linha de Pesquisa História, Estética e Domínios de Aplicação do Cinema e da Fotografia, do Programa de Pós-graduação em Multimeios – Instituto de Artes / Unicamp sob o título “A Mulher Distópica: O Protagonismo Feminino no Cinema e na Ficção Seriada Contemporânea”, em desenvolvimento na Unicamp.

⁴ O filme dividiu o Prêmio do Júri com o francês *Les misérables*, no Festival de Cannes de 2019.

Único que estabelece horários de trabalho, lazer, refeições e até de sexo. Tudo é regulado por uma fictícia Tábua das Horas, baseada nos conceitos do regime taylorista de produção. *Nós* reflete mais o pessimismo com o crescente domínio das máquinas sobre os homens do que a crítica contra o regime socialista, porém por conta dos problemas enfrentados pelo romance na Rússia bolchevique, acaba concorrendo para o que Jameson compreende como uma desqualificação da utopia que passa a ser identificada com o comunismo stalinista (JAMESON, 2005).

Outro trabalho seminal do gênero, o antológico *Admirável mundo novo*, lançado em 1932 por Aldous Huxley, também tinha na desconfiança quanto ao progresso técnico-científico seu mote principal. É visível, portanto, que esse modernismo diatópico se insurgia, em seus primeiros anos, contra o positivismo que enxergava no avanço tecnológico um caminho para a utopia, mas também com as sociedades comunistas. O nível de barbárie proporcionado pela ciência e pela tecnologia na Primeira Grande Guerra Mundial destruiu qualquer crença de que o progresso traria, inquestionavelmente, um mundo melhor. A obra de Huxley inspirou adaptações no cinema, *Brave New World* (1980), dirigido por Burt Brinckerhoff e *Brave New World* (1998) dirigido por Leslie Libman e Larry Williams, ambos produzidos para a televisão, além de inspirar uma série homônima da HBO, exibida no *streaming* em 2020.

Em todas essas obras, a mulher possui papéis secundários e passivos. A obra precursora do recorte distópico no gênero fantástico e de Ficção Científica, que impactaria na cinematografia de gênero é o romance de Mary Wollstonecraft Shelley, *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* (1818), em que a tecnologia é vista como projeto de desumanização. Shelley enfatiza em sua narrativa o papel passivo e frágil das mulheres, algo que viveu em sua própria vida, ao lado do poeta Percy Shelley⁵.

São as narrativas distópicas de ficção científica que vão filtrar esse discurso positivista e desenvolvimentista, para expor as agruras da sociedade industrial capitalista moderna. Mesmo assim, como nos alerta Ginway (2005). A autora não vê especificamente na literatura de Ficção Científica nacional, mesmo aquela escrita por mulheres e com protagonismo feminino, uma intenção de apostar nas mudanças.

⁵ A cinebiografia *Shelley* (2018), de Haifaa Al Mansour, mostra bem esse conflito, com Percy Shelley, Mary e Lord Byron vivendo uma relação livre, e com a exigência do editor em lançar o livro assinado pelo marido.

Nem todas as mudanças trazidas pela modernização são negativas, especialmente porque as sociedades modernas, ao oferecerem às mulheres oportunidades crescentes de educação e emprego, e a resultante independência econômica que vem com elas, fornecem alternativas à independência do casamento, da maternidade e da esfera doméstica (GINWAY, 2005, p.109)

As obras do Cinema Novo, e em especial os filmes de Glauber, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) são marcadas pela busca da utopia. As narrativas distópicas surgem, como assinala Lucia Nagib (2005), no processo de Retomada do Cinema Brasileiro em obras como *Central do Brasil* (1998) que buscam resgatar um projeto utópico de nação, presente no Cinema Novo, até mesmo para negá-lo como em *Cronicamente Inviável* (1999), mas que claramente mapeiam o país de norte a sul. (NAGIB, p.61). Já o realismo cru de *Cidade de Deus* (2002) e a distopia urbana de *O Invasor* (2001) indicam claramente que esse conceito se esvaiu (NAGIB, p.141). A presença de filmes brasileiros de FC distópicos, se torna mais evidente em obras posteriores a esse período. Em 1994, temos o solitário *Efeito Ilha*, e produções de nicho distintas como *Kenoma* (1998) e *Acquaria* (2004), mas a partir de 2013 surgem produções cada vez mais alternativas (SUPPIA, p.182) como *Nervo Craniano Zero* (2012).

A transposição desta discussão para o cinema não é diretamente influenciada pela literatura, visto que a maioria dos filmes brasileiros de Ficção Científica não são adaptações, como ocorreu nos Estados Unidos, Reino Unido, Alemanha e França. Entretanto, mesmo nas obras estrangeiras, o papel das mulheres é bastante limitado.

A protagonista feminina no cinema SciFi⁶

No início da história do cinema, o gênero SciFi, que Hollywood popularizou, produziu obras totalmente preocupadas com a fidelidade à questão tecnológica e refletiam total deslumbramento com as novas tecnologias. Mostrar que tudo aquilo era verdade era a principal preocupação. *La charcuterie mécanique* (1895), dos Lumière é o típico exemplo dessa tendência que exalta os progressos da ciência e da industrialização. O cinema espetáculo de invenção e fantasia que Méliès criou com a *Viagem à Lua* (1902) e as reflexões de Fritz Lang sobre o futuro da humanidade em *Metropolis* (1927) não são predominantes nesse tipo de produção. Os avanços da ciência constituíam na prática o

⁶ SciFi é a abreviação de Science Fiction (Ficção Científica), e vai ser utilizada nesse texto apenas como referência às obras estrangeiras.

maior atrativo dessas obras. A mulher não estava incorporada ao mercado de trabalho e sua ausência ou invisibilidade relegada a papéis secundários, dentro desse recorte realista, é considerada natural (CONRAD, 2018, p.28-29). A mulher quando não era totalmente ausente, era figurante ou coadjuvante da presença masculina em cena, e seus melhores papéis eram restritos à tradição (mãe, filha, irmã, noiva, esposa), reproduzindo estereótipos.

Se é indubitável reconhecer o avanço trazido por Méliès, Julio Verne e G.H. Wells no que diz respeito a forma como o cinema de Ficção Científica reflete a sociedade e o tempo em que vivemos, o mesmo não se pode afirmar sobre a questão dos papéis sociais e da presença da mulher (CONRAD, 2018). mesmo levando em conta que são produzidas dentro de um contexto de profundas transformações sociais, como a luta pelo voto feminino e seu ingresso no mercado de trabalho. No filme *One Hundred years After* (1911), um homem acorda em 2011, e encontra Nova York ocupada por mulheres exercendo funções outrora masculinas, usando cartolas de seda e *knickerbockers*⁷ enquanto os homens usam chapéus com penas e saias. O efeito da Primeira Guerra Mundial sobre o cinema e os personagens femininos, e a reação masculina, o que se acentuaria na Segunda Guerra, é visível, sobretudo na França, Alemanha e Reino Unido. Em filmes como *If England were Invaded* (1914) temos até uma mulher como heroína, no papel de funcionária do correio.

O longa dinamarquês *Himmelskibet* (1917), lançado nos Estados Unidos como *A trip to Mars*, traz aventuras espaciais e extraterrestres e um tom pacifista que condizia com a postura deste país escandinavo durante a guerra, com o casal Gunnar Tolnaes (Capitão Planetaros) e Marya (Lilly Jacobson) como protagonistas e destaque para as relações de gênero. Aqui nessa *space opera*, subgênero da Ficção Científica, Marte é tudo que a Terra não é – uma sociedade harmoniosa, humanista, e utópica. O filme é considerado como um marco para Conrad (2018) nas discussões de gênero e utopias. Marya é a filha do Alto Sacerdote marciano que vai pedir clemência para os violentos terráqueos. A obra também assinala as ambições épicas do gênero SciFi, ao lado de *Aelita, a Rainha de Marte* (1924), livre adaptação do romance homônimo de Alexei Tolstói, dirigido por Yakov

⁷ Calças curtas usadas por jogadores de golfe, lembra algumas *leggings* da atualidade. Antes da Segunda Guerra Mundial, os esquiadores utilizavam *knickerbockers* também, geralmente indo até o tornozelo

Protazanov⁸, e *Metrópolis* (1927), de Friz Lang, e ajudam a pavimentar a trajetória das protagonistas femininas neste gênero ficcional.

Em *Aelita e Himmeskibet* o planeta Marte não é apenas o lugar da utopia, mas o da realização dos desejos, das fantasias amorosas, o que acaba por representar uma crítica social da realidade da vida na Terra. *Metrópolis* e *Aelita*, na verdade são narrativas distópicas nesse sentido, representam o horror ao futuro desenvolvimentista. Ambos usam o artifício do sonho na trama, que acabaria se transformando em algo recorrente em algumas produções do gênero. Fantasia ou realidade? O vestuário dessas sociedades futuristas também fariam época no cinema, e tendências da moda que se revelariam mais tarde, como a minissaia, e os trajes colantes de Maria e sua versão andróide, ambas interpretadas por Brigitte Helm. Aqui também está presente outro filão do gênero que se desenvolveria – a fêmea alien devoradora, a ciborgue que objetifica o prazer masculino, como uma contrapartida da sereia nas ficções de aventura e fantasia no fundo do mar.

São as obras fílmicas de roteiros originais que vão contribuir para colocar as mulheres em destaque (CONRAD, 2018) caso de *Forbidden Planet*, com Anne Francis como a virginal Altaira Morbius, e *Rocketship X-M* (1950), com a Dra Lisa von Horn (Osa Massen) desempenhando o papel de uma cientista. Mas é na era dos *blockbusters* hollywoodianos e das *space operas* que surgem as heroínas femininas de peso como a princesa Leya (Carrie Fischer) da franquia *Star Wars*, considerada como um ícone feminista. O conceito de empoderamento feminino é amplamente embasado pelos ideais neoliberais.

A franquia *Alien* e as sequências de *O Exterminador do Futuro* (1 e 2), colocam essa questão em evidência. Ripley é a heroína que defende sua própria espécie contra o invasor alienígena, que quer se reproduzir como espécie a partir dela, escolhe seus parceiros sexuais, e se comporta como um soldado, enquanto Connors, a coprotagonista da franquia, é a mãe do herói em um enredo em que a figura assertiva de masculinidade é curiosamente desempenhada por um ciborgue. Ellen Ripley e Sarah Connors são ainda raridade na maioria das fantasias utópicas e distópicas de Ficção Científica (KAC-VERGNE, 2016). Essa representação da masculinidade não tóxica pela humanização da máquina, uma vez que a maioria esmagadora dos homens são vilões ou trogloditas que

⁸ Primeiro filme soviético de Ficção Científica.

matam friamente movidos por interesses públicos, é recorrente em algumas obras, caso da franquia *Robocop*, em que a figura feminina, papel desempenhado por Lewis (Nancy Allen), é totalmente dessexualizada para ocupar seu coprotagonismo ao lado de Murphy. Na medida em que ela passa a desenvolver seu lado feminino erotizado, vai se apagando seu papel, que culmina com sua morte nos braços do herói – a sequência 3 do filme foi dirigida pelo brasileiro Jose Padilha.

A Ficção Científica no Cinema Brasileiro

É difícil precisar uma data inicial para os primeiros filmes brasileiros de FC como nos alerta Suppia (2013, p.30), uma das primeiras produções conhecidas é *O pirata de outro mundo* (1957). *Brasil Ano 2000* (1969), de Walter Lima Junior, narra um país distópico que se tornou uma potência após uma guerra nuclear e inverte os fluxos migratórios (SUPPIA, 2013, p.67). A filmografia de Ficção Científica brasileira recente possui roteiros originais, e se enquadra na categoria de filme ensaio, mesclando elementos da realidade à ficção, como *Branco Sai, Preto Fica* (2014) e *Era uma vez em Brasília* (2017), de Adirley Queirós, que transita entre a ficção e o documentário, numa espécie de fantasia futurista punk com cenários pobres e artesanais, lembrando a estética da gambiarra de artistas plásticos brasileiros como Helio Oiticica, Artur Bispo do Rosário, Emmanuel Nassar, num movimento também designado como *bricoleur* por alguns estudiosos como Snow – é a estética do remendo (ROCHA, 2017). *Era uma vez em Brasília* (2017) narra o impasse criado pelo *impeachment* da presidenta Dilma Rouseff, mostra um país destruído e tem como personagens principais Marquin do Tropa, o protagonista de *Branco Sai, Preto fica*, e Andreia Vieira, a rainha do pós-guerra, ex-detenta, que não é figura central, mas representa o povo insurreto, a revolucionária. É ela quem vai ajudar o agente intergalático WA4 a cumprir sua missão de “limpar” o Congresso Nacional, uma vez que ele não conseguiu eliminar Juscelino Kubistchek. Outros filmes anteriores trabalham com essa perspectiva de uma estética pobre, marginal, como os casos de Paulo Bastos Martins (*O anunciador: o homem das tormentas*, 1970) e Néelson Pereira dos Santos (*Quem é Beta?*, 1973). No filme de Santos, um casal, os franceses Frédéric de Pasquale e Syvie Fennec, sai exterminando seres humanos contaminados após uma catástrofe que deixa o mundo sem perspectivas. O casal mais se assemelha a uma dupla de guerrilheiros.

Outros títulos que trabalham com essa estética suja, muito semelhante aos filmes que compõem o ciclo do Cinema Marginal são *Batguano*, *Mundo S/A*, *Medo do Escuro*, todos lançados em 2014.

Além desse imaginário utópico-distópico, parece-nos essencial pensar o gênero ficção científica nessa sua encarnação mais alternativa do cinema brasileiro contemporâneo como um elogio do artifício, como uma afirmação da imaginação sobre a realidade, nesse sentido, trazendo à tona do ponto de vista formal uma série de estratégias estilísticas marcadas pela nostalgia (reminiscências do cinema experimental dos anos 70, por exemplo, em *Batguano* e *Medo do escuro*), pelo barroquismo visual (Brasil S.A.), pelo anti-naturalismo, pela encenação empostada, pelos excessos performáticos e pela forma de tornar estranhos espaços (cidades, paisagens, ambientes) muito familiares. (PHRYSTON, Angela, 2014, Cesarea versão online)⁹

As características descritas por Phrysthon estão presentes no recente e insólito *Tremor Iê*, de Elena Meirelles e Livia de Paiva, exemplo dessa estratégia narrativa da Ficção Científica mesclada a ícones pop, como um deslocamento, um processo de estranhamento da realidade conhecida para construir uma nova forma de consciência do tempo presente. O filme *Tremor Iê* (2019) começa como um *road movie*, mas na sequência corta para uma cena quase bucólica numa casa simples. Vozes sussurradas ao pé da fogueira, relatos de opressão e de dor. Janaína, presa política numa manifestação em 2013 em Fortaleza, sua amiga Cássia, e suas companheiras, clamam por liberdade, por espaços experienciados e brutalmente suprimidos, de forma arbitrária por um governo totalitarista. Os únicos homens em cena são policiais, eles encarnam a face mais perversa da sociedade patriarcal, um Estado policial, escorado por um fanatismo religioso que lança mão de palavras de fé cristã para manter a ordem. As religiões afro-brasileiras surgem então como o perfeito contraponto subversivo de tamanho maniqueísmo político, baseadas em práticas e culturas populares. Essa atmosfera asfixiante é mantida pela narrativa até o final, quando uma autêntica milícia feminista se articula para soltar as companheiras presas e libertar esse velho mundo de suas amarras. Nenhum elemento em cena nos faz recordar o futurismo dos *blockbusters*, a tecnologia de ponta que Hollywood vende para o mundo.

⁹ Disp. Em <http://www.lafuriaumana.it/index.php/69-archive/lfu-36/868-angela-prysthon-as-furiosas-frivolidades-do-cinema-brasileiro-de-ficcao-cientifica-distopias-e-heterotopias-urbanas> Acesso em 10 de Agosto de 2021.

O experimentalismo radical associado ao Ciclo de Cinema Marginal do cinema brasileiro¹⁰ e a essas produções recentes está ausente de *Bacurau* e *Divino Amor*, os roteiros de ambas as obras são lineares. A estética do improvisado e da gambiarra está em *Bacurau*, todavia, como comentário de um sertão totalmente impactado pela tecnologia e imerso na tradição do nordestern¹¹, enquanto que *Divino Amor* traz o fundamentalismo religioso estetizado para narrar um país sufocado. A utopia de um mundo melhor só será possível em alternativas paralelas. Ambos introduzem a noção de estranhamento à realidade conhecida e a elementos familiares por meio de uma narrativa distópica. *Divino Amor* remete ao “barroquismo” artificial nomeado por Phryston (2014). Em ambos, o protagonismo feminino é forte e comanda a ação.

Divino Amor

No filme do diretor pernambucano Cristiano Mascaro, *Divino Amor* (2019) a história se passa num futuro próximo, o ano de 2027. O Brasil continua a ser um estado laico, mas se converteu num país dominado pelas religiões pentecostais. O Carnaval deixou de ser a festa mais comemorada no Brasil, sendo substituída pelo festival do ‘Amor Supremo’, onde se comemora “a espera pela vinda do Messias”. A protagonista Joana (Dira Paes) é funcionária de um cartório, e faz parte de uma igreja chamada de *Divino Amor*, título do filme, que aceita somente casais unidos em matrimônios legais. Joana é responsável pelos registros de divórcio do cartório, mas imbuída de sentimentos morais e religiosos, dedica-se a tentar impedir que esses casais se separem, o que rende cenas interessantes e com tons de humor, que jamais resvalam, entretanto, para a comédia do gênero chanchada, preservando a identidade e o perfil de sua protagonista.

O filme é uma crítica aberta aos grupos neopentecostais fundamentalistas, que ora dominam o Brasil, e ocupam cargos em diversos setores da educação do atual governo, mas não é irreverente em nenhum momento com os sentimentos religiosos e crenças cristãs. A seita neopentecostal *Divino Amor* tem uma liderança religiosa, a Mestra *Divino Amor*, papel desempenhado pela experiente Teca Pereira, e o ritual de reconciliação dos casais é a prática religiosa mais importante da congregação. Joana e seu marido possuem

¹⁰ Também conhecido como cinema de invenção, refere-se ao movimento cinematográfico brasileiro que se propagou pelo país entre meados de 1968 e 1973.

¹¹ Neologismo criado pelo pesquisador Salvyano Cavalcanti de Paiva na década de 1960 para se referir aos filmes de cangaço.

um papel fundamental nesses ritos, que passarão por práticas de suingue, e ainda incluem o tradicional batismo na água, adotado por diversas congregações.

Joana, entretanto, tem uma grande frustração, que ameaça abalar suas convicções e sua fé – não consegue conceber um filho com seu marido, Danilo (Julio Machado). Inconformada, ela segue cotidianamente para se consultar com seu pastor, interpretado por Emílio de Melo, que atende os fieis em esquema de *Drive thru*. Quando finalmente ela consegue engravidar, o Pastor a rejeita por transgredir uma regra de ouro da moral hipócrita em que crianças não desejadas ou fruto de uma relação extraconjugal são abandonadas em lares para órfãos, como na roda da fortuna que era usada nas instituições religiosas. Ele chega a insinuar que ela deveria mentir ou abortar, de forma implícita. Na verdade, toda transgressão é perdoada, desde que não abale a ordem institucionalizada, e dentro dessa perspectiva, ser honesto é ser fiel a si mesmo, portanto um ato imperdoável, e constitui pecado.

A burocratização da fé e da sexualidade é o grande tema do filme, e certamente ela poderia se estender livremente a outras religiões mas os grupos neopentecostais ocupam um papel central dentro da vida política e cultural brasileira, e nisso reside a força do filme. Desde 1996, quando o grupo Universal do Reino de Deus, adquiriu a concessão da TV Record, algo inédito no país e que gerou reações e polêmicas por ferir a Constituição brasileira, que proíbe um grupo religioso de possuir concessões de radiodifusão, a influência dos grupos religiosos de caráter conservador na política e nas relações de gênero vem crescendo. A Record filmes criou o fenômeno do blockbuster religioso com *Os 10 Mandamentos*. Essa tendência só se consolidou sob o governo do presidente evangélico Jair Bolsonaro.

O triunfalismo, o ceticismo com que as regras são burladas quando convêm, justificam a presença do narrador do filme, que é a criança gerada por essa mulher que acredita em sua fé e dedica sua vida ao seu grupo religioso, que termina por expulsá-la impiedosamente. E é justamente a fé de Joana e a sua honestidade que vão levá-la à ruptura com esses mesmos ideais, transformando-a em revolucionária, movida pelos instintos maternos e pelo amor a seu filho. “Não tenho nome, sou livre”, diz o rebento ao final do filme, em que a mãe decide adotar a maternidade solo, desafiando as convenções sociais, mas sem jamais abrir mão de sua fé.

A direção de arte do filme, assinada por Thales Junqueira, é primorosa e espelha com perfeição a estética de *fast food* de algumas dessas igrejas, entre neon e plástico,

muito diversa por exemplo dos grupos pentecostais dos Estados Unidos, mergulhados no luxo e na ostentação de joias e pertences de grife, valorizados socialmente, além de limusines espalhafatosas, roupas glamurizadas que lembram um tapete vermelho do Oscar, e cujos cultos integram roteiros turísticos oferecidos pelas agências. As religiões que passaram a ocupar essa papel central em nossa sociedade são voltadas prioritariamente para classes desfavorecidas, e também para a assim chamada nova classe C, que passou a ser alvo preferencial das campanhas publicitárias da mesma década de 1990. A estética minimalista espelha o estilo conhecido como “brega”, com cores e símbolos cristãos massificados e universais, todos comercializáveis, pois boa parte da renda de algumas dessas congregações advém de pagamentos dos fieis pelos serviços e berloques que são vendidos para os membros das congregações. As festas parecem raves, com música moderna eletrônica de pista mesclada ao pop sertanejo.

A estética é parte essencial também da narrativa. Danilo trabalha com arranjos de flores para funerais, e a uma dada altura, ele recusa um trabalho porque os clientes pediram flores azuis. “Onde já se viu coroa com flores azuis?”, reage indignado. É a visualização do conflito que se instala entre o casal, com Joana assumindo que adora a cor, e não vê problema na sua utilização, o que ela expressa com discrição, quase um murmúrio, para não desafiar o pátrio poder do marido.

Os arquivos percorridos por Joana em seu ofício de escritã todos os dias, e aos quais ela ascende por intermédio de um elevador basculante, merecem longos planos que pontuam a importância dessa burocracia e também a jornada de sacrifícios dessa heroína para atingir seus sagrados objetivos. Joana rompe com a ordem burocrática porque busca a realização no amor, perspectiva frustrada pela congregação religiosa da qual faz parte e é expurgada, e pela ordem social com a qual ela se comprometeu. Não consegue entender por que motivo nem o pastor, nem a congregação e nem seu marido a apoiam nessa escalada divina para viver com plenitude o seu amor de mãe. O filme é narrado por uma criança, personagem que só vai se materializar ao final.

Bacurau

O cenário distópico de *Bacurau* (2019), também pertence a um futuro próximo, que não é especificado na narrativa de forma precisa em termos cronológicos. O longa-metragem de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles é descrito por seus diretores como um faroeste, mas normalmente classificado como drama ou thriller pelas publicações e

pela crítica. Apesar de ser moderna, *Bacurau*, nome de uma pequena cidade do interior de Pernambuco, se isolou social e politicamente em meio a ascensão de grupos religiosos e partidos políticos totalitários e corruptos. Um belo dia seus habitantes descobrem que a sua cidade “sumiu” do mapa, foi retirada oficialmente de todos os mecanismos de busca virtuais, enquanto que a paisagem árida começa a registrar a presença de drones. Em uma cena rápida, a televisão exibe algumas imagens de execuções públicas. As horas do Bacurau, o pássaro, são horas fugidias, é uma ave noturna¹². O velório em que os habitantes entoam a célebre canção de Sergio Ricardo *Bichos da Noite* na cena inicial do filme sugere que haverá reviravoltas, revelações inesperadas, revanche. E com esse canto se abre o filme de Mendonça e Dornelles, adentrando a seara do que seria um segundo momento dentro do movimento do Novo Cinema Pernambucano, ao qual Mendonça é associado, tendo como locação o sertão do Seridó, no município da Barra.

Mas as cenas que se seguem à chegada de Teresa (Leticia Colen) no vilarejo logo rompem com essa expectativa, como ocorre nos bons thrillers de ação, e vamos nos dando conta de que, além de tudo, da hibridação de gêneros – filme de cangaço, faroeste, thriller de ação, drama - *Bacurau* é um tributo ao matriarcado. Começa com a morte de Dona Carmelita (Lia de Itamaracá), pranteada por Domingas (Sonia Braga) de forma irreverente, e ali temos um estranho paradoxo: enquanto a primeira teve uma enorme família, filhos, netos, a segunda foi na contramão dessa vertente, e representa a mulher contemporânea. Domingas é a médica alcoólatra, homossexual, cuja família são os habitantes da cidade, que ela inclusive ajudou a vir ao mundo. Na fabulação da cidade do interior, estão todos os tipos urbanos, mendigos, prostitutas, bandidos.

Ao redor do ataúde da matriarca Dona Carmelita, se reúne toda a população. Depois dela, a figura mais velha e de referência no povoado é Domingas (Sonia Braga), que comparece ao velório totalmente alcoolizada, e desfere improperios contra a morta, num discurso ressentido. São interessantes essas primeiras cenas, pois na verdade elas assinalam duas gerações mais velhas com posturas sociais diferentes dentro da comunidade, e também a forma como as novas gerações se relacionam com esses conflitos. “Quando não está bêbada ela é um amor”, diz Teresa (Leticia Colin), referindo-se a Domingas, que é respeitada pelos moradores que aceitam de forma dissimulada sua

¹² Bacurau é também uma expressão que os recifenses usam para nomear o último ônibus da madrugada

sexualidade nada convencional, e seus memoráveis pileques, mas a reverenciam como médica e cidadã totalmente devotada a sua comunidade.

Na medida em que a narrativa se desenvolve, o filme de Mendonça e Dornelles vai se revelando dentro da linha de pluriprotagonismo sugerida por McKee (2013), e aplicada a filmes de temática social. As mulheres são as protagonistas, como Teresa, Domingas, Dona Carmelita, e até um travesti, o cangaceiro Lunga (Silvero Pereira), que no roteiro original seria uma mulher trans. O ator que o performa faz shows como drag queen, e já interpretou papel similar em uma telenovela, *A Força do Querer* (Globo, 2017) e ora se refere a si mesmo com homem, ora como mulher. Foi sua a sugestão de transformar a mulher trans em cangaceiro queer, pois Pereira, ativista, entendia que a personagem trans deveria ser vivida por uma atriz trans, e que não se adequaria a ele. Essa mudança trouxe a seu personagem a função de ser uma espécie de xamã, transitando entre o mundo heteronormativo e homoafetivo. Lunga é respeitado pela comunidade, que não demonstra nenhum estranhamento à sua condição, e o vê como um herói.

Lunga é exceção neste cenário distópico. Os homens cis, de modo geral, ocupam posições secundárias em Bacurau, exceto pelos antagonistas estrangeiros, que representam os supremacistas brancos, como o vilão mercenário Michael, interpretado pelo ator alemão Udo Kier, ajudado pela Forasteira brasileira corrupta (Karine Telles) e seu parceiro (Antonio Saboia), ou ainda o político corrupto Tony Jr. (Thardelly Lima). O sertão pós-moderno de Mendonça e Dornelles é um matriarcado, mas essa posição não se confunde somente com conquistas mas também com a tradição. Como sempre ocorre em cidades pequenas, a população masculina jovem abandona as raízes regionais para buscar novas oportunidades em locais mais pródigos. Mas na medida em que esses centros globais se transformam em pesadelo, eles voltam às origens e lá estão elas para acolher seus rebentos. Entretanto, mulheres como Domingas e e Teresa representam duas gerações de mulheres que estudaram, profissionalizaram-se, exercem sua sexualidade de modo libertário e que retomam as raízes por um bem maior, como opção.

O sertão de *Bacurau*, o filme, é praticamente uma tradição do cinema nacional enquanto representação dos pobres e excluídos, que não têm direito ao mar, o paraíso cada vez mais próximo da burguesia e da elite, que no caso é a elite política que se apossou do país. O grupo do mercenário Michael, em conluio com esse poder corrompido, quer exterminar os moradores do vilarejo, que emperram a ordem e algum progresso. Uma das mercenárias é uma mulher fria e sanguinária, totalmente em sintonia com o caráter de

extermínio do grupo, e outra, bem mais complexa, representada pela Forasteira, personagem performada por Karine Telles, uma nativa que não possui a menor empatia com esse sertão e nem com aquelas pessoas, pobres e excluídas. “Nós somos mais como vocês”, diz ela para um irônico Michael. Ao final, o pacato povoado se transforma num grupo guerrilheiro e se livra dos invasores e sua tecnologia avançada, incorporando a violência, mas utilizando para essa tarefa armas do passado. O filme de Mendonça e Dornelles reaviva o mito do sertão que vai virar mar (NAGIB, 2007), a utopia transformadora do cinema brasileiro, mas aqui sem nenhuma licença poética. Em *Bacurau*, não existe mais esperança de mar, de paraíso, a invisibilidade daquele vilarejo e de seus habitantes é planejada pelo poder público.

Considerações

Como bem pontuou Nagib, a utopia no cinema nacional foi sempre um tema recorrente desde 1964, em *Deus e o Diabo na terra do sol*, nos versos “o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”, com música de Sergio Ricardo e letra de Glauber Rocha. mar traz a realização dos sonhos, esperança de se libertar da miséria. A Retomada do Cinema Brasileiro introduziria a narrativa distópica no cinema nacional, com o fim das utopias, o desencanto com o desenvolvimentismo.

Bacurau retoma em parte essas discussões apenas para narrar um país que não sonha mais com o mar, o sertão é o seu país. As mulheres de *Bacurau* são guerrilheiras e lideranças em suas comunidades. O paraíso utópico foi substituído pela estrada empoeirada e pelas oportunidades que a escuridão da noite reserva aos revolucionários, aos clandestinos, os bichos da noite retratados pelo mesmo Sergio Ricaro. São mulheres solitárias e fortes. As personagens de Domingas e Leticia são representações femininas complementares, estão preparadas para resistir e defender seu espaço, seu povo e sua cultura, elas não têm nenhuma ilusão.

Já em *Divino Amor*, o paraíso utópico, a terra prometida inicialmente está no céu, na religião, mas ao final, sua protagonista vai encontrar sua consumação na maternidade solo. O mar, a purificação pela água lhe é negada. Igualmente solitária, Joana decide enfrentar o mundo para provar a sua verdade, amparada pela sua fé. A solidão aqui não representa exclusão, mas assumir sua autonomia e sua singularidade, o que não se concretiza sem rupturas e perdas. A religiosidade em *Bacurau* está nas raízes culturais, no passado, e desdenha da tecnologia, enquanto o paraíso cristão e assético de *Divino*

Amor é embasada na estética consumista das franquias de *fast food*, de shopping centers, que faz da tecnologia e da burocratização do afeto e da sexualidade o seu estandarte. Ambas são narrativas distópicas que aparentemente soam muito distintas, mas se colocam como conceitos complementares. O sertão revolucionário que adere à guerrilha quer fugir do paraíso estereotipado da utopia neopentecostal, das franquias de exploração da alma.

As mulheres em ambas as produções não são sereias, nem ciborgues, tampouco as princesas dos *blockbusters space opera*, são de carne e osso, e se tornam heroínas e protagonistas de suas próprias vidas na ficção na medida em que assumem essa diferença. As narrativas distópicas são centrais na produção SciFi brasileira, voltada para a discussão do eterno país do futuro, e o desencanto com a ordem e progresso estampados na nossa bandeira leva à reutilização de artefatos que ganham novas funções. A dupla Mendonça-Dornelles opta por descartar a tecnologia como forma de resistência à dominação, enquanto Mascaro aposta na intensificação da estética kitsch futurista para desorganizar a opressão. Ambos optam pela clandestinidade como tática, a partir da explicitação das diferenças, a única possibilidade de lutar contra uma sociedade totalitária e estéril, violenta, da qual parece ser impossível escapar.

Referências bibliográficas

- CONRAD, Dean. **Space Sirens, Scientists And Princesses: The Portrayal of Women in Science Fiction Cinema**. North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2018.
- GINWWAY, M. Elizabeth. **Ficção Científica Brasileira. Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro**. Trad. De Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005.
- JAMESON, Fredric, **Archaeologies of the future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions**, Londres: Verso, 2005.
- KAC-VERGNE, Marianne, **Sidelining Women in Contemporary Science Fiction Film**. Miranda. Editora Université Toulouse- Jean Jauré. Disp em Electronic version URL: <http://journals.openedition.org/miranda/8642> DOI: 10.4000/miranda.8642 ISSN: 2108-6559 Acesso 07/08/2021
- MCKEE, Robert. **Story. Substância estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Trad Chico Marés. Curitiba: Arte e Letras Editora, 2013.
- MORE, Thomas. **A Utopia**. Trad. Luiz de Andrade. Ebook. São Paulo: Editora Montecristo, 2020.
- NAGIB, Lucia. **A utopia no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac Naif, 2006.
- PRYSTHON, Angela. **Utopias da frivolidade. Recife: Cesárea, 2014. Disp. Em <http://www.lafuriaumana.it/index.php/69-archive/lfu-36/868-angela-prvstthon-as-furiosas-frivolidades-do-cinema-brasileiro-de-ficcao-cientifica-distopias-e-heterotopias-urbanas>** Acesso em 10 de Agosto de 2021.
- ROCHA, Iomana. **A gambiarra e o alegórico no cinema contemporâneo brasileiro**. Arteriais, Revista do PPGARTES, ICA, UFPA, n. 04 Jul 2017. Disp. Em <file:///C:/Users/luiza/Downloads/4864-16249-1-SM.pdf> Acesso 11/08/2017.
- SUPPIA, Alfredo. **Atmosfera Rarefeita. A Ficção Científica no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Devir, 2013.