

Gênero narrativo e distopia no filme *Divino amor*

Eduardo Miranda Silva

Universidade Estácio de Sá, Departamento de Cinema, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
ORCID <https://orcid.org/0000-0003-0146-4213>

Resumo

O artigo propõe uma leitura do filme *Divino amor*, de 2019, com direção de Gabriel Mascaro, em dois eixos a partir de um método que articula análise fílmica a questões teóricas levantadas sobre pontos concernentes à obra. O primeiro diz respeito a um retorno do gênero narrativo no cinema fora do circuito mais comercial. No caso do filme de Mascaro, opera-se na chave da ficção científica. O segundo eixo salienta aspectos distópicos que dialogam com a realidade e com narrativas ficcionais, documentais e científicas da contemporaneidade. No aspecto visual, estabelecemos relações entre um enredo que aborda a valorização do conservadorismo cristão em um mundo permeado por uma tecnologia avançada no cotidiano dos personagens. Nesse sentido, suscitamos aqui o “*vaporwave*”, estética retrô-futurista surgida no contexto da música eletrônica e crítica ao capitalismo, mas que foi posteriormente capturada na internet por movimentos político-partidários da extrema-direita no mundo.

Palavras-chave

cinema; narrativa; utopia; futuro; ficção científica

1 Introdução

A esfera da produção ficcional não esperou que François Lyotard decretasse já há quase meio século, em 1979, o chamado fim das metanarrativas. Na década de 1920, o escritor russo Yevgeny Zamyatin com o romance *Nós* e o casal alemão Fritz Lang e Thea von Harbou com o romance e o filme *Metrópolis* prenunciavam cenários ermos de projetos coletivos utópicos quando a razão e o ideal de progresso ainda estavam começando a ser minados na esteira da Primeira Guerra Mundial. Nos últimos anos do novo milênio, contudo, os mercados editorial e audiovisual perceberam a existência de um filão e intensificaram a

dose de pessimismo a partir de uma produção cultural que não apenas mostra o vazio da época, mas também coloca leitores e espectadores frente às catástrofes.

Bem antes da pandemia da Covid-19 (SARS-CoV-2), uma das narrativas distópicas que mais ganharam força foi a do colapso climático. Nesse sentido, não apenas a ficção como também a reportagem e as publicações mais ensaísticas realizaram um percurso nessa temática. Em alguns casos, retomou-se o passado recente para projetar o futuro, como em *Vozes de Tchernóbil*, da jornalista bielorrussa e Prêmio Nobel de Literatura 2015, Svetlana Aleksíevitch, e em séries de televisão como *Chernobyl*, da HBO, ou *Dark*, produção alemã exibida no canal de *streaming* Netflix em que o colapso em eixo ficcional que ocorre em 2019 é contemporâneo da decisão recente da Alemanha de encerrar toda a produção de energia nuclear no país.

Efeito do consumo de produtos culturais deste segmento literário, a editora brasileira Aleph, que desde 1984 se dedica a traduzir romances de ficção científica e cujo mote em seu site é “*O futuro chegou*”, ganhou mais visibilidade nos últimos cinco anos com distopias que têm a tecnologia e um Estado autoritário como eixo. Anthony Burgees, Isaac Asimov e Philip K. Dick são alguns dos autores clássicos que ganharam novas traduções e roupagens editoriais. A distopia *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, por exemplo, foi lembrada no nome da revista literária *Quatro Cinco Um*, lançada em 2017 e que em 2019 dedicou uma edição inteira a esse nicho com a reportagem *Um panorama de nossos medos*. Nela, mapeia-se a produção ficcional contemporânea em formatos como o de terror e o de ficção científica.

No cinema brasileiro, depois de um forte predomínio da influência de uma estética documental na ficção – entre o final do século XX e os primeiros anos do século XXI –, os últimos anos vêm sendo marcados por uma ascensão do cinema de gênero. Antes, é preciso lembrar que o final dos anos 1990 viu nascer documentários contundentes, de expressiva acolhida da crítica e que popularizaram esse tipo de abordagem cinematográfica mais realista, tais como *Notícias de uma guerra particular*, de João Moreira Salles e Kátia Lund, e *Santo Forte e Babilônia 2000*, ambos de Eduardo Coutinho.

Segundo Lins e Mesquita (2008), além de não ter sucumbido como a ficção à crise que marcou a extinção da Embrafilme no governo de Fernando Collor de Mello, “[...] a prática documental ganha impulso, primeiramente, com o barateamento e a disseminação do processo de feitura dos filmes em função das câmeras digitais.” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 11), o que permite, por consequência, que tanto cineastas veteranos quanto cineastas jovens se iniciem jovens se iniciem no documentário. De dois ou três documentários lançados até o

final dos anos 1990, de 2000 em diante a produção aumentou de maneira considerável e em 2007 foram quase 30 lançamentos nacionais no cinema (LINS; MESQUITA, 2008). Em um *slogan* sintomático da primeira década do século XXI, a TV Brasil anunciava seu programa Doc TV: “Quando a realidade parece ficção, é hora de fazer documentários”.

De cunho biográfico, próximas a fatos do cotidiano das cidades ou com estética realista, algumas das maiores bilheterias do cinema nacional de ficção nas duas primeiras décadas do século XXI foram filmes contíguos à vida real dos espectadores dos centros urbanos. *Tropa de Elite* um e dois, *Cidade de Deus*, *Carandiru*, *Assalto ao Banco Central*, *2 filhos de Francisco*, *Cazuza*, *Olga*, *Bruna Surfistinha* e *Meu nome não é Johnny* são alguns. Todos estes remetem a vidas de pessoas reais ou a fatos externos ao meio cinematográfico, sendo previamente conhecidos por grande parte do público brasileiro.

Não obstante, o fascínio pela estética do real fez com que em alguns momentos essas ficções fossem rebaixadas ou questionadas quando confrontadas com versões documentais do mesmo fato. Esse episódio é narrado pelo escritor Bernardo Carvalho, após uma sessão *première* do documentário *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, na qual um espectador agradeceu ao diretor Paulo Sacramento “[...] por permitir que a realidade do Carandiru viesse à tona, ao contrário de um filme como o de Hector Babenco, que a teria, segundo o rapaz, encoberto com seus artifícios.” (CARVALHO, 2005, p. 75). *Carandiru*, filme de Babenco, mergulha no sistema prisional paulistano mediado pelo olhar de um médico. Nesse sentido, o olhar humanista, mas ainda cientificista da ficção de Babenco, teria “artifícios” que o documentário que trata do mesmo tema não tem. Nessa perspectiva, a falta de artifícios seria um ponto positivo, conforme o relato de Bernardo Carvalho.

A cruzada contra o artifício da qual fala Bernardo Carvalho poderia ser complementada por outros episódios, como é o caso das cobranças feitas por moradores da Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, aos diretores Fernando Meirelles e Kátia Lund, do filme *Cidade de Deus*, pelo olhar que lançaram sobre o bairro. O filme tem como base a ficção homônima do ex-morador Paulo Lins, mas que, inicialmente, é desenvolvida como uma pesquisa antropológica no âmbito da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) sob a orientação de Alba Zaluar. Ou pelas convocações de José Padilha para palestras e pela imprensa para que ele debatesse o tema da segurança pública após o sucesso da franquia *Tropa de Elite*. Ou mesmo com a pré-estreia de *Vazante*, de 2017, alvo de uma grande polêmica sobre racismo e representação em debate com críticos após sua exibição no Festival de Brasília, episódio que levou a diretora Daniela Thomas a afirmar – diante da equipe de

produção, dos jornalistas e de uma sala lotada na *première* – que não teria realizado o filme se tivesse refletido mais sobre seu lugar de mulher branca naquela ficção sobre escravidão.

Nesse sentido, os gêneros cinematográficos resgatariam o lugar da ficção, conjugando reflexões sobre questões concernentes à sociedade com entretenimento, sem que os filmes e seus diretores tenham que necessariamente dar explicações em decorrência de uma estética mais realista. Como contraponto, chamam a atenção filmes que tratam de questões sociais e políticas, como é o caso de *Corra!*, do diretor estadunidense Jordan Peele, que coloca em foco um problema real, o racismo, mas que está envolto em camadas, tais como a de comédia e a de terror que o situam de forma mais acentuada no âmbito da ficção.

2 Gêneros narrativos como bússola da realidade

Nos últimos dez anos, a noção de um cinema autoral, quase sempre dissociado de uma hipotética fórmula pronta dos filmes de gênero, vem se esmaecendo e a produção de ficção tem flertado com as matrizes genéricas vinculadas de maneira exclusiva em outro momento à indústria cultural. Martin-Barbero (2009) lembra que mais que a própria imprensa no século XIX e o uso que ela fazia, por exemplo, do gênero narrativo do terror nos jornais, será no cinema em que encontraremos “a ostensiva ‘universalidade’ da gramática de produção de cultura massiva elaborada pelos norte-americanos” (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 201). Assim, segundo o autor, os gêneros foram “pontos decisivos” para Hollywood porque “[...] montavam o dispositivo comercial sobre mecanismos de percepção e reconhecimento popular.” (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 203).

Essa perspectiva vai de encontro a uma noção mais modernista acerca da inserção do gênero na cultura de massa e da rejeição do mesmo na arte vanguardista. Renovador das estéticas literária e cinematográfica na França nos anos 1950 e 1960, Alain Robbe-Grillet chegou a afirmar que as regras, repetições ou universalidades da linguagem devem ser colocadas em xeque e explodidas. Nesse sentido, o escritor, cineasta e teórico francês do “Nouveau Roman” fazia a defesa das formas imóveis e dos modelos que deveriam ser destruídos tão logo o autor terminasse seu romance – ou, por extensão, o cineasta terminasse seu filme (ROBBE-GRILLET, 1969).

Na esteira do processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff, em 2016, o cinema brasileiro, mais comprometido com pressupostos éticos e políticos, passou a refletir na fatura fílmica e no extra-fílmico sobre os fatos históricos daquele momento. Foi o caso de

Aquarius, de Kleber Mendonça Filho, e seu lançamento no tapete vermelho do Festival de Cannes, em 2016, com artistas emblemáticos, como Sonia Braga, dentro outros, segurando cartazes contra o golpe de Estado que destituiu uma chefe do Poder Executivo com perfil progressista. Embora tenha negado algumas vezes em entrevistas que sua trilogia (*Som ao redor*, *Aquarius* e *Bacurau*) falasse diretamente sobre o Brasil do presente, o diretor admitiu, na introdução para o livro *Três roteiros* que *Bacurau*, assim como os demais filmes, são “um retrato da realidade, borrada pelo cinema de gênero” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 17).

Ainda segundo Mendonça Filho (2020), a quem recorreremos por também nos auxiliar não apenas como cineasta, mas também na perspectiva de quem já exerceu o papel de crítico de cinema, a escrita de *Bacurau*, seu terceiro filme na trilogia supracitada, sofreu uma mudança durante a produção do roteiro quando ele percebeu:

[...] o clima geral do país apodrecendo na minha frente [e então o filme] seguiu livre e o amplificador estourou, primeiro por estarmos no território do cinema de gênero (o *western*, a aventura, o *sci-fi*, o filme de guerra, tudo isso tratado com a língua firme na bochecha). (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 18).

Daí, então, surge a mudança no percurso e a concepção para o filme, a qual propõe que vilões falariam e agiriam como vilões. Além disso, ele conta outro exemplo do mundo externo que influenciou o filme:

[...] o noticiário na vida real dos Estados Unidos e do Brasil, no qual vilões reais falam como vilões da ficção e fazem vigarices reais, sem consequências morais. Uma chave para esse entendimento foi a série de posts do ator Mark Hamill lendo *tweets* verdadeiros publicados pelo presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, com a voz dramática do Joker, o Coringa, saído do mundo dos super-heróis. Um choque satírico entre realidade e ficção. O caricato era agora verdadeiro. (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 18).

Também chama a atenção que a incursão de filmes ou diretores vistos como “*cults*” no espaço dos gêneros narrativos tenha ocorrido em cenário global. Vitrine dos lançamentos que ocorrerão nos meses seguintes, o Festival de Cannes de 2019 privilegiou em sua disputada noite de abertura uma sátira sobre zumbis que remetia aos Estados Unidos na administração de Trump: *Os mortos não morrem*, de Jim Jarmusch – diretor independente que surgiu nos anos de 1980 com filmes de baixo orçamento como *Daunbailó* e *Estranhos no paraíso* – levou

às gargalhadas a conservadora plateia de um festival mais afeito a produções autorais e mais sérias nas críticas políticas e sociais.

Alguns anos antes, a revista *Filme Cultura*, editada em parceria com o Centro Técnico Audiovisual (CTAv), dedicou a edição de dezembro 2013/janeiro 2014 ao dossiê *O cinema de gênero vive!*. Nele, o editorial da publicação, que traz artigos de pesquisadores como Laura Cánepa e Alfredo Suppia, chamou a atenção para uma “retomada”, referindo-se tanto à safra de pretensões mais industriais quanto ao cinema autoral e destacando que “[...] apesar da constante presença nas franjas do Cinema Novo e na fachada da era Embrafilme, os gêneros clássicos, à exceção da comédia, raramente se estabeleceram por aqui a partir dos anos 1960.” (CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL, 2013-2014, p. 6).

No contexto dos estudos cinematográficos e na leitura feita aqui no Brasil sobre a política dos autores que norteou a crítica francesa e influenciou a recepção dos filmes a partir dos anos 1960 na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina, Jean-Claude Bernardet, em *O autor no cinema*, chamava a atenção para a contradição – um “choque”, segundo ele – de que a política dos autores daquele momento foi essencialmente aplicada ao cinema norte-americano, território no qual melhor se percebeu a vocação industrial da produção audiovisual. Esse dado é visto como contraditório pelo crítico.

Diferentemente do cinema francês e europeu em geral, em que as formas de produção seriam mais propícias à existência de autores, Hollywood é geralmente tido como lugar do comércio cinematográfico, do divertimento, do cinema de massa, e nunca como o lugar da arte e da autoria. (BERNARDET; VOGNER, 2018, p. 17).

Em seu estudo sobre o cinema de ficção científica no Brasil, Alfredo Suppia (2007) menciona um debate trazido por José Mário Ortiz Ramos, para quem a discussão em território nacional foi estabelecida na contraposição entre “filme de gênero” e “filme de autor”. O dualismo persistente na leitura dos filmes, relata o autor, estaria contaminado pela oposição entre “cultura de massa” e “cultura erudita” sob a ótica de alguns autores da Escola de Frankfurt. O primeiro, o gênero, estaria confinado “[...] ao reino do ‘sempre igual’, da repetição e do estereótipo, enquanto a ‘obra’ do cineasta-autor é tomada como ‘espaço mágico da criatividade, da expressão individual’.” (RAMOS, 1993¹ *apud* SUPPIA, 2007, p. 1).

¹ RAMOS, José Mário Ortiz. A questão do gênero no cinema brasileiro. *Revista da USP*, São Paulo, n. 19, p. 109-113, set./nov. 1993. *Apud* Suppia (2007).

De fato, na produção nacional, essas contradições não passaram despercebidas. Embora o gênero não tenha sido sistematicamente utilizado como formato narrativo, ele é lembrado em momentos nos quais o cinema brasileiro mais buscou caminhos próprios. São correntes e inúmeras as leituras na academia feitas a respeito do diálogo entre o cangaço da filmografia de Glauber Rocha e o *western* americano. Do mesmo modo, o terror foi ressignificado em território nacional pela cor local folclórica e um horror caipira em filmes de José Mojica Marins, o “Zé do Caixão”, ou na mistura de gêneros que aliviava a tensão do espectador no “terrir”² de Ivan Cardoso, antes mesmo que Hollywood empreendesse o pastiche do gênero em franquias como *Todo mundo em pânico*, iniciada em 2000.

Ao abordar, por meio da personagem Joana, a ideia do corpo como agente libertário, Gabriel Mascaro também emulou em *Divino amor* gêneros locais, como a pornochanchada, que ganhou força nos anos 1970. Na ficção, a protagonista, vivida pela atriz Dira Paes, coloca o corpo a serviço de um projeto religioso e mantenedor dos valores da família tradicional. Novamente, nos parece que ficou fora do lugar o debate acerca dicotomia autor/gênero narrativo.

3 Utopia às avessas em *Divino amor*

Na produção contemporânea da ficção nacional, a recorrência ao gênero (de terror, de suspense ou de ficção científica) tem sido, de modo recorrente, conjugada a cenários distópicos em que ora se aborda o presente sob o peso da tradição do passado, ora assistimos a um futuro que se avizinha em função da redução de um horizonte de expectativas. Romances clássicos e mundiais da ficção científica distópica foram escritos sem que os próximos acontecimentos guardassem algum tipo de correspondência com a realidade do momento. O filósofo italiano Franco Berardi lembra que, na segunda metade do século XX, foi a literatura que transformou o imaginário utópico em pesadelo da consciência. Da ideia de um ininterrupto progresso científico e tecnológico: “O futuro desaparece aos poucos e o próprio tempo se aplaina até se tornar um agora que se dilata.” (BERARDI, 2019, p. 95).

Obras como *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, e *1984*, de George Orwell, têm datas de publicação entre os anos de 1940 e início dos anos 1950 e projetavam seus enredos para três ou quatro décadas à frente. *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, que veio à luz na década de 1930, situava sua história no ano de 2540, mais de seis séculos adiante. Já o

² Gênero que intercala o terror e a comédia e que tem no Brasil Ivan Cardoso como seu principal representante.

romance *A nova ordem*, de Bernardo Kucinski, inserido no gênero denominado como “ficção política”, segundo a ficha catalográfica, tematiza o Estado burocrático e autoritário em uma caricatura do Brasil que se assemelha ao governo de Jair Bolsonaro. Aqui, temos um romance em que a época do enredo coincide com o momento atual e com a data de publicação do livro: 2019. Kucinski também entrelaça atos institucionais autoritários da ditadura militar brasileira ao presente, denotando com isso o peso do passado sobre o Brasil atual.

Na ficção audiovisual, valores conservadores da tradição têm sido abordados no viés do gênero, com ênfase no de terror. A dupla de cineastas Juliana Rojas e Marco Dutra abordou em pelo menos dois filmes a figura do lobisomem, que tem sua origem na cultura europeia, mas que é muito presente no folclore brasileiro. Em *Trabalhar cansa*, de 2011, o lobo está para a classe média como a selva pode ser lida no diapasão do recuo das leis de proteção aos trabalhadores e da ascensão do empreendedor em território de canibalismo, homem lobo do homem. Se os valores são os do mercado de trabalho contemporâneo regido por novas leis, estas leis “naturais”, um novo “*laissez-faire*”, são arcaicas. Em *As boas maneiras*, outro filme da dupla, vemos novamente o lobisomem, desta vez figurado em um personagem infantil cuja mãe branca morre no parto e que precisará se amamentado pela empregada, uma mulher negra. “Olhos grandes, boca grande, mãos grandes”, descreve o médico durante um exame de ultrassonografia. A alusão à ama de leite de um Brasil escravocrata é reforçada pelo ato de o menino sugar o peito da mãe preta ao extremo de retirar sangue.

Ao mapear os dilemas da contemporaneidade frente ao inchaço de um presente que não quer morrer para ver nascer o novo, o polonês Zygmunt Bauman (2017) vê indícios de tentativas de retomada de projetos conservadores do passado planejados para o futuro, o que ele designa como retrotopia. “Fiel ao espírito utópico, a retrotopia deriva seu estímulo da esperança de reconciliar, finalmente, segurança e liberdade, feito que nem a visão original [de utopia] nem sua primeira negação tentaram alcançar – ou, se tentaram, fracassaram.” (BAUMAN, 2017, p. 14). O filósofo e sociólogo afirma que essa sociedade vai “na direção do paraíso do passado” e cita Svetlana Boym, em *The future of nostalgia*, para advertir sobre os riscos de uma epidemia global de nostalgia que recorre ao desejo de comunidade em um mundo fragmentado, sem projetos coletivos. “O perigo da nostalgia é que ela tende a confundir o lar verdadeiro com o lar imaginário.” (BOYM, 2001³ *apud* BAUMAN, 2017, p. 9).

Em *Divino amor*, a protagonista Joana é escritora em um cartório e seu setor está relacionado ao registro de casamentos e divórcios. A personagem acredita na religião e na

³ BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001. *Apud* Bauman (2017).

burocracia como ideal de civilização para o futuro, conforme a narração em voz *over* que abre o filme: “O Estado brasileiro ainda se dizia laico, mas Joana queria transformar o Estado num lugar de fé. Trabalhava a serviço de Deus, servindo ao próximo. A burocracia era sua esperança.” (DIVINO AMOR, 2019). Joana tenta interferir nas decisões dos casais prestes a se divorciarem com a intenção de demovê-los da separação e, nesse sentido, ela vê o Estado e os valores cristãos como pares complementares de uma mesma sociedade. Sendo assim, a religião é difusa e faz parte da essência da sociedade, na concepção da protagonista. “Era 2027, o Brasil tinha mudado, a festa mais importante do país não era mais o Carnaval, era a festa do amor supremo, a redenção do corpo, o sentimento mais puro, a jura do amor eterno, a grande espera pela volta do messias.” (DIVINO AMOR, 2019).

Entre os ideais de Joana, está a religião, materializada na Igreja do Divino Amor. A congregação prega o amor livre através da troca de casais em relações circunscritas ao templo sagrado e que devem ser interrompidas no momento imediatamente anterior à ejaculação masculina para que um marido não fecunde a mulher do outro casal e para que este homem procrie com a sua mulher. É a regra progressista-conservadora. É dessa liberalização do corpo que fala o diretor e roteirista de *Divino amor* ao comparar o filme às pornochanchadas, gênero de liberdade pornográfica, mas de viés cultural extremamente conservador ao destilar piadas e atos sexistas e machistas contra mulheres e atos homofóbicos contra gays. Contudo, a perspectiva de Mascaro, ao falar sobre uma possível utopia de Joana, relativizaria os ingredientes de retrotopia que encontramos em seu filme.

A protagonista do filme, Joana (Dira Paes), por exemplo, responderia que o mundo que ela habita tem utopia, ainda que ela seja confrontada com uma surpresa difícil de contornar. O que é utopia para uns pode ser lido como distopia para outros. Temos uma protagonista anti-heroína, que ao invés de lutar contra o Estado, ela deseja e se engaja para trazer ainda mais religião para esse Estado, e que ela não o percebe como opressor. Ela acha que o mundo pode ser ainda melhor do que já é. O corpo de Joana está entre o martírio, o êxtase religioso e o gozo erótico. E o filme naturalmente tenta articular a ideia de devoção, pertencimento social, sofrimento e prazer num filme sobre fé, corpo e desejo. (MASCARO, 2019).

O almejado Estado teocrático é difuso. Com exceção dos atos sexuais dentro da Igreja do Divino Amor e de Joana desempenhando sua função no cartório, boa parte das cenas do filme se passa em espaços abertos e livres. Em uma sequência, a protagonista está abraçada a uma bandeira do Brasil em uma festa de música eletrônica gospel. “O Brasil de Joana tinha fé

no futuro, não precisava de templos fechados, falava diretamente com Deus olhando para o céu, Joana cantava pela vinda do rebento, mas o esperado filho não chegava.” (DIVINO AMOR, 2019), afirma a criança ainda desconhecida que narra e que será ponto de inflexão quando, na terceira e última parte do filme, caírem sobre Joana suspeitas de traição do marido.

Além da *rave*, o longa também mostra espaços abertos destinados à oração e ao aconselhamento dos fiéis por pastores. Um ato recorrente da personagem é a ida a um *drive thru* (Figura 1) em que desabafa, se confessa e ouve um líder religioso apontar os caminhos que o crente deve tomar. Apesar de flertar com a ficção científica, a remissão a elementos de um futuro que não é distante no horizonte deixa entrever algumas semelhanças com o mundo real, como a repetição nos telejornais em diversas cidades brasileiras da imagem de padres dando a comunhão em “*drive thru*” em função da pandemia do novo coronavírus durante os dois primeiros anos da pandemia. Também em uma cena de batismo no qual Joana aparece no centro da imagem (Figura 2) como conselheira de novos fiéis, a trilha sonora, da cantora Letrux, é uma música eletrônica que vai no mesmo compasso da fala da personagem pedindo bênçãos.

Outro aspecto que deve ser destacado em *Divino amor* diz respeito à narrativa visual, que é composta predominantemente pelas cores rosa e lilás e luzes néon e LED que remetem a uma estética denominada de “*vaporwave*” (Figura 3). Sobre esse fenômeno, a imprensa brasileira destacou em 2019 que o “*vaporwave*” surgiu primeiro na música eletrônica a partir de 2010 e remetia a símbolos da cultura e arte clássicas da Grécia Antiga, mas também trazia elementos estéticos da tecnologia informática do final dos anos de 1980.

A partir de 2018, a estética foi capturada por partidos da extrema-direita internacional e surgiram derivações como “*Trumpwave*” (referência ao presidente Donald Trump) e “*fashwave*” (fascismo + *synthwave*). No Brasil, a campanha de Bolsonaro nas redes sociais também explorou essas referências associadas a um amadorismo na produção de conteúdo. Nesse sentido, *Divino amor* antecipa esses movimentos ao tematizar o conservadorismo religioso se expandindo esteticamente para além das igrejas. Segundo a socióloga Solano (2019), que analisou o fenômeno em um artigo de jornal, uma característica da nova direita é ter uma militância pulverizada, com lideranças não muito bem definidas e hierarquias não sistematizadas, da mesma forma que vemos no longa-metragem de Gabriel Mascaro.

Figura 1 - Joana em visita a um “drive thru” para aconselhamento religioso



Fonte: Divino Amor (2019).

Figura 2 - A personagem em uma cena de batismo ao som de música eletrônica



Fonte: Divino Amor (2019).

Conforme mencionado, a utopia de Joana, a do Estado teocrático, se converte em distopia na medida em que o controle do Leviatã futurista a exclui dessa sociedade imaginada (não de utopia, mas de retrotopia), mas não verdadeira, ao detectar, durante sua passagem em um portal, em letras vermelhas e expostas a todos a gestação de um “Feto sem registro – paternidade indefinida” (Figura 4). Joana é expulsa, inclusive, da Igreja do Divino Amor, onde só poderia entrar na companhia de um marido. A narração final remete à incompreensão sobre Maria, mãe de Jesus, a quem Joana se compara para tentar explicar ao marido a paternidade indefinida. “Mais de 2 mil anos de espera, todos aguardavam a volta do messias,

mas ninguém estava preparado para receber ele de volta.” (DIVINO AMOR, 2019), afirma a criança, agora vista sobre a cama. “O manto branco de luz cobria seu rosto, era uma mulher, minha mãe, eu era seu rebento sem nome, o acontecimento maior, o orgulho secreto, o amor divino.” (DIVINO AMOR, 2019), afirma o filho de Joana, sem nome, sem registro e sem documento. “Quem nasce sem nome, cresce sem medo”, diz a criança.

Figura 3 - A influência da estética do “vaporwave” em cores e luzes



Fonte: Divino Amor (2019).

Figura 4 - A tecnologia do Estado burocrático como arma de ingerência na intimidade



Fonte: Divino Amor (2019).

4 Considerações finais

Como vimos, as matrizes genéricas servirão a *Divino amor* e a tantos outros filmes como chave de leitura no nível de promoção da identificação do espectador com a obra, como

afirmam historiadores e teóricos em vasta literatura sobre o papel primordial dos gêneros e sua função de servir ao entretenimento, mas também à reflexão. Levantamos aqui a hipótese de que a sucessão de camadas que se hibridizam na fatura da obra (horror, comédia, ficção científica, *western* etc) poderiam criar filtros que permitiriam ao autor/produtor se distanciar de compromissos políticos e sociais. Contudo, essa hipótese é falha, como se vem demonstrando nos estudos de gênero narrativo. A remissão a alguns filmes da produção nacional evidencia o tom crítico e, em alguns momentos, forçadamente alegórico, como é o caso de *Brasil ano 2000*, filme de 1968 escrito e dirigido por Walter Lima Jr., no qual a crítica recai sobre a modernização conservadora. Nesse sentido, “[...] a ficção científica ajuda a driblar a censura e cria o contexto unificado para a simulação de uma sociedade que alude ao Brasil militarizado de 1969-70 e seus projetos de modernização.” (XAVIER, 2012, p. 208).

Na contemporaneidade, fora de um contexto de ditadura e censura, o tom pode ser menos alegórico e estar sintonizado a aspectos estéticos e narrativos mais realistas. *Divino amor* se refere a elementos e situações que nos permitem considerá-lo uma ficção científica futurista e distópica, mas também se aproxima do tempo/espço de sua exibição. Além de projetar um Brasil em um futuro não tão distante – aspecto que vem sendo observado em obras atuais ao promoverem o encurtamento temporal entre o presente do espectador e a distopia próxima da ficção –, a obra de Mascaro, que se passa em 2027, coincide com o ascenso de um presidente da República de discurso conservador, apoiado por parcela considerável de lideranças neopentecostais que demandam a aprovação de pautas de caráter moralista para a gestão política e populacional, e cuja campanha dialogou no terreno da internet e das redes sociais com a eleição de Donald Trump nos Estados Unidos, como observamos, em uma onda estética que mescla um futuro *high-tech* com imagens associadas à arte pertencente à tradição clássica.

Por essa razão, *Divino amor* inscreve-se, como mostramos aqui, em uma categoria de filmes que, via elementos dos gêneros cinematográficos, realiza também uma crítica não só ao que virá, mas às persistências de uma tradição conservadora do Brasil. Híbrido de documentário e ficção, *Branco sai, preto fica*, de 2014, de Adirley Queirós, viaja no tempo para discutir racismo e violência de Estado contra populações marginalizadas. Mais identificado ao gênero do horror, *Trabalhar cansa*, da dupla Juliana Rojas e Marco Dutra, também pode ser visto como síntese do choque entre valores antigos de uma pequena burguesia e os imperativos do empreendedorismo que esmagam o presente e o passado, tal como também se pode ver em *As boas maneiras*, dos mesmos autores, no qual o passado escravagista do

século XIX se faz presente. A esse aspecto do futuro distópico *high-tech* soma-se as utopias projetadas para a posteridade, mas que retoma valores conservadores, uma retrotopia.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. **Retrotopia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- BERARDI, Franco. **Depois do futuro**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- BERNARDET, Jean-Claude; VOGNER DOS REIS, Francis. **O autor no cinema**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.
- CARVALHO, Bernardo. O Artificio enquadrado. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 jul. 2013. Ilustrada.
- CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL. O cinema de gênero vive! **Filme cultura**, Rio de Janeiro, n. 61, nov./dez. 2013-2014.
- DIVINO amor. Direção: Gabriel Mascaro. Roteiro: Gabriel Mascaro, Rachel Ellis, Esdras Bezerra e Lucas Paraizo. 2019. (101 min), *widescreen*, color.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MASCARO, Gabriel. Arte adensa a dúvida. [Entrevista cedida a] Juliano Gomes, Victor Guimarães e Bernardo Oliveira. **Revista Cinética**, São Paulo, 17 jul. 2019.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.
- MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três roteiros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**: ensaios sobre uma literatura do olhar nos tempos de reificação. São Paulo: Documentos, 1969.
- SOLANO, Esther. Com colagens futuristas em tons de néon, vaporwave é a nova estética da militância digital bolsonarista. **O Globo**, Rio de Janeiro, 30 jun. 2019.
- SUPPIA, Alfredo. **Limite de Alerta! Ficção científica em atmosfera rarefeita**: uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood. 2007. Tese (Doutorado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2007.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Narrative genre and dystopia in the film *Divino amor*

Abstract

The article proposes a look to the film *Divino amor*, from 2019, directed by Gabriel Mascaro, in two axis based on a method that articulates film analysis with theoretical questions raised on points that concerns to this movie. The first goes into a return to the narrative genre in cinema outside the main commercial circuit. In the case of Mascaro's film, it operates in the key of science fiction. The second axis highlights dystopian aspects that dialogue with reality and with fictional, documentary and scientific narratives of contemporary times. In the visual aspect, we establish relationships between a plot that addresses the valorization of Christian conservatism in a world permeated by advanced technology in the daily lives of the characters. In this sense, here we stir up the "vaporwave", retro-futuristic aesthetic that emerged in the context of electronic music and criticism of capitalism, but that was later captured on the internet by extreme right-wing political movements in the world.

Keywords

cinema; narrative; utopia; sci-fi

Autor para correspondência

Eduardo Miranda Silva
edumirando@gmail.com

Como citar

SILVA, Eduardo Miranda. Gênero narrativo e distopia no filme *Divino amor*. **Intexto**, Porto Alegre, n. 53, e-111371, jan./dez. 2022. DOI: <https://doi.org/10.19132/1807-8583202253.111371>

Recebido em 05/02/2021

Aceito em 20/03/2022

Copyright (c) 2022 Eduardo Miranda Silva. Creative Commons License. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.

