

Distopias à brasileira: 'Bacurau' e 'Divino Amor'

Tereza Spyer

¡DALE!, PPGICAL / UNILA

Distopias à brasileira: 'Bacurau' e Divino 'Amor'

Resumo:

Este artigo tem como mote duas recentes produções audiovisuais brasileiras: 'Bacurau' (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles e 'Divino Amor' (2019), de Gabriel Mascaro. Estas obras, embora influenciadas pelos clássicos hollywoodianos, têm um ethos brasileiro, essencialmente nordestino. Ambas apresentam alegorias do Brasil em crise, inseridas precisamente no contexto de transição entre o período de incentivo ao cinema nacional e a atual tentativa de desmonte da indústria do audiovisual, marcando a passagem da utopia à distopia.

Palavras-chave: Brasil, cinema, distopias, *Bacurau*, *Divino Amor*.

Distopías a la brasileña: 'Bacurau' e Divino 'Amor'

Resumen

Este artículo tiene como motivo dos producciones audiovisuales brasileñas recientes: 'Bacurau' (2019), de Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles y 'Divino Amor' (2019), de Gabriel Mascaro. Estas obras, aunque influenciadas por los clásicos hollywoodianos, tienen un ethos brasileño, esencialmente nordestino. Ambos presentan alegorías de un Brasil en crisis, incluidas precisamente en el contexto de transición entre el período de incentivo al cine nacional y el actual intento de desmantelar la industria audiovisual, marcando el paso de la utopía a la distopía.

Palabras clave: Brasil; cine; distopías; *Bacurau*; *Divino Amor*.

Brazilian dystopia: 'Bacurau' and 'Divino Amor'

Abstract

This article aims at analyzing two different and recent Brazilian audio-visual productions: 'Bacurau' (2019), by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles; and 'Divino Amor' (2019), by Gabriel Mascaro. Although they are influenced by hollywoodian classical movies, these two works have a Brazilian ethos which comes essentially from the Northeast part of Brazil. Both movies present Brazilian allegories related to the current crisis in the country. These allegories are precisely inserted in the transition context between the period of stimulus to the national cinema and the current attempt to destroy Brazilian audio-visual industry and this is a time that marks the passing from a utopic to a dystopic era.

Keywords: Brazil, cinema, dystopias, *Bacurau*, *Divino Amor*.



**PAREM DE
NOS MATAR:
VIDAS
NEGRAS
IMPORTAM!**

Não posso admitir que, com dinheiro público, se façam filmes como o da Bruna Surfistinha. [...] Não somos contra essa ou aquela opção, mas o ativismo não podemos permitir, em respeito às famílias.

Jair Messias Bolsonaro

Ainda que hostilizado pela nova onda conservadora que atingiu o Brasil nos últimos anos, o cinema desse país segue resistindo com grande êxito nacional e internacional, com destaque para os prêmios no Festival de Cannes. *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles e *Divino Amor*, de Gabriel Mascaro, são bons exemplos da resiliência do cinema nacional. As duas obras foram produzidas no contexto de rearticulação das forças conservadoras e estrearam em 2019 – um ano marcado por ataques à classe artística como um todo (criminalização da categoria) e ao audiovisual em particular (obras e autores censurados e retaliados), e em que acompanhamos a tentativa de desmonte da indústria do audiovisual promovida pelo governo de Jair Bolsonaro.

Bolsonaro converteu o Ministério da Cultura em uma secretaria do Ministério do Turismo e transferiu o Conselho Superior do Cinema da estrutura do Ministério da Cidadania para a Casa Civil da Presidência da República, justificando que a mudança visava a combater o uso de dinheiro público em filmes como *Bruna Surfistinha* (2011), de Marcus Baldini (URIBE, 2019). A meta do governo é cortar o financiamento para o setor (redução de 43% do Fundo Setorial do Audiovisual) e extinguir a Agência Nacional do Cinema (Ancine), cujo primeiro passo seria a transferência da sede do Rio de Janeiro para Brasília. O argumento de Bolsonaro é que não “cabe ao Estado patrocinar o cinema”, embora a agência não seja responsável pela produção de filmes, tendo apenas um papel regulador. Além disso, acompanhamos ataques a obras específicas, tais como: *Marighella* (2019), de Wagner Moura – cinebiografia do guerrilheiro comunista Carlos Marighella –, além de *Greta* (2019), de Armando Praça e *Negrum3* (2019), de Diego Paulino – filmes voltados às temáticas LGBTQI+ e da negritude (CULTURA, 2019).

Dentre as produções cinematográficas brasileiras exitosas em 2019, destacam-se as obras nordestinas. Segundo Waldheim Montoya, a cidade do Recife consolidou-se como a “nova Meca” do cinema nacional, sendo uma importante referência do cinema independente. Além disso, a produção audiovisual brasileira contemporânea que obteve sucesso nos mercados nacional e internacional não se restringe mais ao subgênero conhecido como *favela movies*, cujos ícones são *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund e *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha:

Com cenários chamativos, estúdios de pós-produção e uma pujante geração de diretores, Recife se tornou referência no mapa mundial do cinema independente. (...) [A] capital pernambucana desenvolveu uma série de incentivos governamentais para o cinema e criou o Porto Mídia, um moderno complexo de estúdios de edição operado pelo Porto Digital, o maior parque tecnológico do país. (...) Pernambuco foi o primeiro estado brasileiro a promulgar uma lei de audiovisual própria, em 2014, como política cultural e complementar ao Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA), e o Recife, desde 2012, conta com o Sistema de Incentivo à Cultura (SIC) (MONTOYA, 2019).

As recentes obras audiovisuais pernambucanas como *Bacurau* e *Divino Amor* estão inseridas precisamente no contexto de transição entre o período de incentivo ao cinema nacional e a tentativa de desmonte da indústria do audiovisual, ou seja, marcam a passagem da utopia à distopia, da euforia à tristeza. Ambas as narrativas nos apresentam alegorias do Brasil imerso em uma profunda crise. De acordo com Luiz Moura estes filmes são um

retrato amargo do futuro, com base em elementos do presente. (...) Talvez a melancolia tenha mudado de natureza e de matéria-prima. (...) Com a depressão política que atravessamos nos últimos anos, o presente parece ter perdido um pouco da vocação para acolher movimentos históricos. Ressurgem, com mais força, os futurismos, os desencantos, as batalhas imponderáveis e a sensibilidade distópica de maneira geral (PICHONELLI, 2019).

As duas distopias objeto deste artigo imaginam um futuro não tão distante no qual o Brasil é dominado pelo imperialismo neoliberal e pelo fundamentalismo evangélico. Na primeira (*Bacurau*), moradores de um pequeno povoado do sertão pernambucano são invadidos por sudestinos e gringos supremacistas brancos e coletivamente organizam uma resistência popular. Já na segunda (*Divino Amor*), uma escritora de um cartório em Recife se vale de sua posição para defender os valores da sagrada família brasileira.

Isso não pode continuar existindo. Tudo é coitadismo.
Coitado do negro, coitado da mulher, coitado do gay,
coitado do nordestino. Vamos acabar com isso.

Jair Messias Bolsonaro

Bacurau é o nome fictício de um povoado, localizado no oeste de Pernambuco, que misteriosamente some dos mapas. Nessa distopia ambientada em um futuro próximo (“daqui a alguns anos”) os bacurauenses se unem contra os forasteiros: brasileiros do Sudeste (paulistas) e gringos (estadunidenses) que buscam exterminar a população local com a conivência do poder público, especialmente da prefeitura.

A obra dialoga com diferentes linguagens audiovisuais, transitando entre os gêneros (ação, drama, suspense, terror e sobretudo faroeste), mas a partir de uma matriz brasileira. Ainda que percebamos uma influência de cineastas como Sergio Leone e Quentin Tarantino, este filme é essencialmente nordestino. Trata-se de uma ode aos movimentos de resistência popular, como Canudos e o cangaço, bem como uma reverência à transgressão e à rebeldia sertanejas contemporâneas.

Embora parte da crítica tenha acusado o filme de se valer de uma linguagem sensacionalista que apela à violência gratuita, em especial as cenas de morte, tal recurso parece ter uma função catártica. Segundo um de seus diretores, Juliano Dornelles, trata-se de “um filme sobre o coletivo, sobre pessoas que se organizam para sobreviver. Fala sobre a nossa história, do Nordeste, que é marcada pela violência. Temos elementos de vida e compaixão associados ao conflito e à tensão que há num filme de ação” (apud ALVES, 2019). Já para o outro diretor, Kléber Mendonça Filho, *Bacurau* “é um filme de gênero, e os filmes de gênero são muito mais fortes quando o mundo está alimentando ideias e realidades absurdas. E nosso país é muito rico em absurdos, há alimento para mais de dois mil filmes. *Bacurau* é só mais um” (apud OLIVEIRA, 2019).

Bacurau põe em xeque as dicotomias conquistadores/conquistados, centro/periferia, progresso/atraso, desenvolvido/subdesenvolvido, capital/sertão etc. No filme, esses binarismos são questionados: os forasteiros, supostamente civilizados, são responsáveis por empreender um safári humano, enquanto os nativos, supostamente selvagens, organizam um elaborado movimento de resistência liderado por diferentes tipos sociais: médica, enfermeira, professor, comerciante, violeiro, agricultor, artista, radialista, motorista, DJ, foras da lei, prostitutas etc.

Em *Bacurau*, vemos um claro desafio à colonialidade, entendida aqui como um dispositivo do “padrão de poder colonial, moderno, eurocêntrico, mundial e capitalista que persiste por 500 anos” (QUIJANO, 2009, p. 153), fundamentado na construção social do conceito

de raça, que gerou um modelo de estratificação baseado na branquitude (DUSSEL, 1994; QUIJANO, 2000; MIGNOLO, 2003). Originada a partir da conquista da América, a modernidade/colonialidade funda-se “na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular de tal padrão de poder e opera em cada um dos planos, âmbitos e dimensões, materiais e subjetivas, da existência social cotidiana e em escala social” (QUIJANO, [2000] 2011, p. 285).

Nos Estados Unidos a raça não é uma questão fenotípica, é genealógica. Lida em função da origem, o critério é a contaminação do sangue, ou seja, 1/16 de sangue negro ou indígena, por exemplo, faz uma pessoa ser considerada “de cor”. Já nos países da América Latina a raça é lida pela marca no corpo (SEGATO, 2007). Em *Bacurau* percebemos o caráter contextual da raça. Os brasileiros do Sudeste que se sentem brancos (orgulhosos de suas origens europeias) e que se valem da branquitude como elemento de distinção e manutenção dos privilégios, são lidos pelas personagens gringas supremacistas brancas como latinos. O erro cabal dos sudestinos no filme é que eles se consideram iguais aos estrangeiros, como parte da mesma comunidade de origem. No entanto, não há partilha de uma herança comum, os “brancos de fato” não admitem que “latinos” acreditem ser iguais a eles.

Em *Bacurau* há uma clara contraposição entre o Nordeste e o Sul do Brasil (englobando aqui as regiões ao sul do Nordeste: Centro-Oeste, Sudeste e Sul). O Sul (nesse sentido amplo) representa o subimperialismo em subserviência aos estrangeiros e o Nordeste (poderíamos ler o Norte também) a resistência e a resiliência. Tal perspectiva tenta ir na contramão de uma colonialidade interna (CESARINO, 2017), baseada na concepção de que o Nordeste é atrasado/subdesenvolvido e o Sul civilizado/desenvolvido. Para Mendonça Filho, precisamos “admitir que existe uma tensão entre o Nordeste e o resto do Brasil. *Bacurau* é sobre existir como brasileiro, sendo do Nordeste, e sobre ser brasileiro em relação ao resto do mundo” (apud ALVES, 2019). Este tema gerou grande polêmica dentro do Brasil, conforme nos informa Rodrigo Nunes.

Acusar de didatismo uma cena como aquela em que os estrangeiros humilham os paulistas que os levam à Bacurau é não entender a piada. O esquematismo e a falta de sutileza não estão ali a serviço da mensagem, mas do efeito catártico que a cena proporciona: a vingança é um prato que se come lambuzando-se. Não por acaso, a cena parece ter incomodado especialmente os críticos do sudeste — o que sem dúvida só faz aumentar o prazer que o público nordestino pode extrair dela (NUNES, 2019).

O ataque à população do vilarejo por sudestinos e estrangeiros com *ethos* miliciano-paramilitar parece estabelecer uma analogia com a violência brasileira vivenciada pelos “subcidadãos” (SOUZA, 2003) – em especial pela população negra-indígena-periférica (urbana e rural). Os altíssimos índices de feminicídios e juvenicídios, por exemplo, aparentam ser um dos motes para a explicitação da violência na obra. Aqui a comunidade se apropria da violência como ferramenta de empoderamento insurgente. Nessa distopia sertaneja a população de Bacurau reage com violência à violência e logra resistir, ao contrário de uma sequência do filme que mostra uma chamada de exibição de execuções públicas na TV, ao vivo, no Vale Anhangabaú, em São Paulo. Os versos da música de Geraldo Vandré, “Requiem para Matraga”, parecem sintetizar esta questão no filme: “Se alguém tem que morrer / Que seja para melhorar”.

Bacurau põe em xeque o racismo estrutural brasileiro, que impregna a nossa existência. Isso nos permite pensar também sobre a pertinência do conceito de necropolítica e os regimes de controle e de governo das populações (MBEMBE, 2003 e 2012). O racismo produz uma dominação existencial e subjetiva, e é, por isso mesmo, operacionalizado a partir do dispositivo da colonialidade de poder, “conceito que dá conta de um dos elementos fundantes do atual

padrão de poder, a classificação social básica e universal da população do planeta em torno da ideia de “raça” (QUIJANO, [2000] 2002, p. 1). Para Ramón Grosfoguel:

O racismo é um princípio constitutivo que organiza, a partir de dentro, todas as relações de dominação da modernidade, desde a divisão internacional do trabalho até as hierarquias epistêmicas, sexuais, de gênero, religiosas, pedagógicas, médicas, junto com as identidades e subjetividades de tal maneira que divide tudo entre as formas e os seres superiores (...) e outras formas e seres inferiores (GROSFOGUEL, 2019, p. 59).

Tendo em conta que a tônica de *Bacurau* é a resistência dos subalternos, entendemos que o filme procura combater a negação, o encobrimento e a não existência do outro (negros, indígenas, mulheres, LGBTQI+), ou seja, a colonialidade do ser (MALDONADO-TORRES, 2007). Nesse sentido, “[n]ão parece à toa que em um momento do filme, no qual se entoam os nomes de pessoas desaparecidas, surge o nome de Marielle Presente!” (ASSIS, PALMA e VILAÇA, 2019).

Ainda que as lideranças sejam múltiplas, as mulheres têm grande protagonismo na obra, em especial as bacurauenses: a matriarca Dona Carmelita, a enfermeira Teresa, a médica Domingas etc. São personagens que desafiam à colonialidade de gênero, e as suas múltiplas violências, uma vez que “o capitalismo eurocêntrico global é heterossexual” (LUGONES, 2008, p. 92). As construções imagético-discursivas de *Bacurau* contradizem o modelo patriarcal, em especial a objetificação, pois o filme elabora um exercício inverso ao do “olhar pornográfico” colonizador, uma vez que põe em xeque a mirada coisificada (SEGATO, 2012, p. 126). Para Ídice Leão, tanto as heroínas quanto as vilãs do filme

falam de igual para igual com os homens porque assim são vistas e tratadas, [...] são bravas e corajosas, [...] tão cruéis quanto seus pares masculinos. Também falam do mesmo lugar que os homens, com igual potência agressiva. Em *Bacurau*, não há mulheres ‘belas, recatadas e do lar’ nem entre as moradoras nem entre as forasteiras (LEÃO, 2019).

No discurso imagético, as personagens LGBTQI+ também são pura potência. Nesta comunidade distópica existe respeito e confiança mútua entre os habitantes, muito diferente do Brasil atual, líder em crimes vinculados à homofobia e a transfobia. No filme, uma mulher trans vive com dois homens e uma das mulheres de um casal de lésbicas se relaciona com um mi-chê. Lunga, o cangaceiro *queer*, representa esta diversidade de *Bacurau* e do próprio cenário do sertão, um espaço fronteiriço também para as minorias. “As putas, as bi, as travas e as *sapatão* tão tudo preparadas pra fazer revolução” (BENTES, 2019). Segundo Silvero Pereira, ator que representou a personagem, haveria “uma revolução LGBT+ no sertão” (apud JUCÁ, 2019).

No contexto brasileiro atual, de perseguição aos indígenas, quilombolas, camponeses, LGBTQI+, entre outros, os “involuntários da pátria” seguem lutando por seu direito a existir (VIVEIROS DE CASTRO, 2016). Os habitantes de *Bacurau*, cuja cidade foi deixada de fora do mapa via satélite, resistem à violência usando as armas do museu comunitário: o Museu Histórico de *Bacurau*. Este museu, motivo de orgulho dos moradores, resguarda além de armas, utensílios do cotidiano, jornais, roupas e até fotografias de cabeças de cangaceiros.

Um dos principais cenários da produção do filme, ele foi inspirado no Museu de Canudos, rendendo homenagens ao passado de luta e resistência nordestina. De acordo com Thales Junqueira, responsável pela direção de arte do longa-metragem, ele inspirou-se “no museu de Canudos. É um memorial da violência. Porém, também precisava que esse espaço fosse além da guerra e da luta, abarcando elementos da vida daquele lugar” (apud JACOB, 2019). Uma das sequências-chave do filme é aquela em que os moradores de *Bacurau* “vão buscar seus objetos de luta e devolver a eles as funções primárias para as quais foram criados: fazer guerra” (KUNZLER, 2019). Para Josiane Kunzler, o

MHB [Museu Histórico de Bacurau] não funciona à semelhança de uma certidão de nascimento, que se encerra na institucionalização, despreocupando-se com características da personalidade e da história daquilo que precisa certificar a existência. A constituição desse espaço depende diretamente da vontade e da interpretação que a população local faz de si mesma, exaltando memórias, saberes, crenças e líderes, entre outras coisas estabelecidas num determinado espaço e por meio de objetos específicos. Ou seja, além de colocar Bacurau no mapa, o MHB integra seus moradores ao território e ao tempo, com documentos e informações que são únicos e intransferíveis, produzidos ao longo de gerações para continuarem sendo preservados para as próximas (KUNZLER, 2019).

A cena em que uma moradora de Bacurau pede para outras mulheres lavarem o chão do museu, mas deixarem as marcas de mãos feitas com sangue impregnadas na parede, “tem sido relacionada com a frase cunhada pelo museólogo Mário Chagas – ‘há uma gota de sangue em cada museu’ –, parafraseando o escritor Mário de Andrade que afirmara que ‘há uma gota de sangue em cada poema’” (PERROTA e CRUZ, 2019). Para Sônia Fardin, na cidade de Bacurau, “foi essa consciência do sangue em sua História que fez dos pacatos moradores sujeitos insurgentes contra as formas capitalistas de produção da morte” (FARDIN, 2019).

As armas *high tech* dos forasteiros (vide o vilão teuto-estadunidense que se vangloria de ser um exímio atirador de elite com seu rifle *sniper*) *versus* a apropriação das armas do museu pela população local, também é uma crítica à cultura armamentista em voga atualmente. Segundo Mendonça Filho, as armas “devem ser destruídas e apenas uma pequena quantidade deve ser colocada em museus como referência para o futuro” (apud BATISTA, 2019).

Bacurau também imagina e desconstrói a ideia que temos do Nordeste. O começo do filme, inclusive, ressignifica essa região dentro da geopolítica do conhecimento, mostrando um mapa de satélite no qual o Nordeste aparece como o centro do mundo, num claro desafio à colonialidade territorial, isto é, às formas de conceber e produzir o território com base na branquitude. Para Joana Oliveira, em Bacurau, o “vilarejo fictício no meio do nada que recebe o nome de um pássaro “brabo” de hábitos noturnos, o sertão é também o centro do país” (OLIVEIRA, 2019).

Esse nordeste insurgente não lembra em nada as imagens da seca e da vegetação árida, tampouco recorda o cenário euclidiano. No filme, o sertão é abundante, vibrante, colorido, pop, *high tech*. Nesta comunidade todas as e todos se conectam – pelos celulares, *tablets* ou carros de som. Há uma onipresença da tecnologia, uma das características mais distintivas das distopias. A cidade de Bacurau é, nesse sentido, a periferia do mundo ultraconectada que rompe com os binarismos da modernidade/colonialidade (DUSSEL, 2000).

Outrossim, a narrativa também destaca o tema dos desequilíbrios geoclimáticos e a questão da falta de água, outro elemento-chave das distopias contemporâneas. Isso nos remete à “indústria da seca” e o descaso do poder público, bem exemplificado na figura do prefeito, Tony Jr. Embora esse Nordeste bacuralizado nos remeta a uma Canudos reinventada, aqui a rebelião é exitosa. O grupo de foras da lei que ajuda a defender a cidade e seus moradores nos lembra personagens importantes da história nordestina como Corisco, Lampião, Conselheiro e Zumbi, ainda que ressignificados como bandoleiros *queer* (BENTES, 2019). Para Thiago Silva, “*Bacurau* é o sertão que atravessa o território, não o local oposto ao pretense autodeclarado universal (Sudeste) ou o particular oposto ao genérico (‘Sul’)” (SILVA, 2019, p. 238).

Um outro tema que salta aos olhos é a laicidade da vida política dessa comunidade, pois há uma ausência de figuras religiosas, como padres e pastores. Embora a igreja faça parte do cenário do vilarejo, não possui qualquer relevância na narrativa, servindo de local de depósito.

A religião nem chega a ser uma questão em *Bacurau*, está lá para quem desejar, sem ser parte da organização política do lugar. “Os moradores de Bacurau não aguardam por alento divino ou divinizado do Estado, partem da compreensão do exercício de gestão colegiada para tomar em suas mãos a organização do combate ao opressor político nativo ou imigrante” (ALBUQUERQUE e SILVA, 2019).

Entretanto, o sagrado está presente, como por exemplo, na roda de capoeira como “treinamento” em pré-ataque e nas pílulas que os moradores tomam para resistir ao extermínio. Os psicotrópicos são instrumentos que preparam para a batalha e potencializam a existência. *Bacurau* faz também uma crítica contundente à indústria farmacêutica e à produção da apatia subsidiada pelos conglomerados da saúde, com a conivência do poder público. “Diferentes das drogas ‘tarja preta’ oferecidas pelo prefeito, que têm a função de controlar ou conter, as pílulas de Bacurau inauguram uma nova condição de estar no mundo: original, potente e radical” (ASSIS, PALMA e VILAÇA, 2019).

A memória e os saberes ancestrais do povoado parecem justificar, na narrativa, o êxito da resistência. Essa ecologia de saberes calcada em cosmologias-outras, constituída pelos próprios atores sociais, logra romper com a linha abissal estabelecida pelo saber hegemônico (SANTOS, 2010). Com vistas a “adiar o fim do mundo” a população de *Bacurau*, valendo-se dos conhecimentos oriundos da própria comunidade, calcados na herança popular, indígena e africana, se prepara para reagir e defender o direito à vida (KRENAK, 2019). Para Ivana Bentes, neste “faroeste caboclo sideral”, as personagens do longa-metragem

trazem nos corpos, nos cabelos, na cor da pele, um Brasil que emergiu e ganhou visibilidade. Homens e mulheres, negros e negras, trans, putas, os caboclos e povos originários. Magníficas as cenas de um devir índio dos personagens que andam e vivem nus nas suas casas de barro, falando com as plantas, vivendo em uma temporalidade estendida, donos de poderes mágicos e de uma cosmovisão (BENTES, 2019).

Em *Bacurau*, há um combate à colonialidade do saber, fruto da diferença colonial imposta pela conquista, que gerou um modo de conhecimento baseado na ruptura entre corpo e alma, implicando em uma subalternização dos conhecimentos considerados periféricos. É daí que resulta a lógica de que os colonizadores produzem conhecimento (leia-se civilizados) e os colonizados são objetos excêntricos incapazes de produzir conhecimento (leia-se bárbaros) (LANDER, 2000). Walter Mignolo ressalta que os saberes pautados pela branquitude são considerados únicos e universais enquanto que os saberes dos outros são negados e localizados (MIGNOLO, [2007] 2008).

O mito da modernidade se baseia precisamente na colonização epistêmica e ontológica do Sul pelo Norte (MIGNOLO, 2010), o que gerou um processo de subalternização dos conhecimentos dos povos racializados (MALDONADO-TORRES, 2019, p. 37). Logo, o que se produz no Norte global é percebido como conhecimento universal, enquanto o conhecimento produzido no Sul é visto como local. Essa analogia (de certo modo invertida) nos serve para pensar sobre as potencialidades dos saberes das margens, dos sertões, como em *Bacurau* e as limitações dos saberes dos centros hegemônicos. Para Catherine Walsh,

a colonialidade do saber, [deve] ser entendida como a repressão de outras formas de produção de conhecimento (que não são brancas, européias e “científicas”), elevando uma perspectiva eurocêntrica do conhecimento e negando o legado intelectual de povos indígenas e negros, reduzindo-os como primitivos a partir da categoria básica e natural de raça (WALSH, 2005, p.19).

A catarse final de *Bacurau* ocorre com a sequência em que o vilão Michael, líder do grupo de extermínio gringo, é aprisionado pela comunidade e enterrado vivo em uma prisão escondida nos subterrâneos do vilarejo. Para Thiago Silva, talvez isso ocorra “como num ritual antropofágico, em que o líder rival está à altura o bastante para ser deglutido e incorporado aos guerreiros locais, ou então como se *Bacurau* o retivesse para transformá-lo em adubo e nutriente da terra” (SILVA, 2019). Diferente da antropofagia proposta pelos modernistas, diga-se de passagem, parte da hegemonia sudestina, *Bacurau* canibalizou a língua, convertendo-se em “verbo transitivo direto”, viralizado nas redes sociais (Figura 1).

Figura 1: Fonte: Perfil de *Instagram* de Lia do Itamaracá (Dona Carmelita em *Bacurau*).

BACURALIZAR

verbo transitivo direto

1. autogovernar-se em comunidade, fazer a própria gestão dos recursos e serviços que deveriam ser oferecidos pelo estado, sem a ajuda de empresas ou de parcerias público-privadas
2. recusar os poderes de governantes fascistas e neoliberais selvagens, não reconhecê-los como autoridades
3. entricheirar-se em suas comunidades como forma de defesa à máquina de matar do estado

Ex.: “Bacuralizamos nossa comunidade, aqui Bolsonaro não é nosso presidente”

Somos um país cristão. Não existe essa historinha de Estado laico, não. O Estado é cristão. Vamos fazer o Brasil para as majorias. As minorias têm que se curvar às majorias. As minorias se adequam ou simplesmente desaparecem.

Jair Messias Bolsonaro

Divino Amor é ambientado no Brasil de 2027. Em nome da fé e da família, Joana, uma escritora de um cartório de registro civil, usa sua posição para tentar salvar casais que buscam divorciar-se. Sua estratégia é encaminhá-los para uma terapia religiosa de reconciliação na Igreja Divino Amor. A protagonista frequenta os cultos com seu marido Danilo na esperança de poder conceber um filho. Entretanto seus planos são frustrados parcialmente, já que ela logra engravidar, mas não sabe quem é o pai, entrando em conflito com o marido, os pastores e os demais membros da comunidade.

Divino Amor está inserido em uma leva de produções audiovisuais contemporâneas que tratam dos neofundamentalismos judaico-cristãos, como a série estadunidense *O Conto da Aia* (2016-atual), baseada no romance homônimo de 1985 da escritora canadense Margaret Atwood. A série se passa em um antigo território dos Estados Unidos, convertido em uma nação fundamentalista após um golpe de Estado. Nessa trama, a República de Gilead divide-se em castas e as aias são mulheres férteis cultivadas como reprodutoras. Assim como em muitas outras distopias, este país enfrenta um grave problema de infertilidade devido aos desequilíbrios geoclimáticos e aos impactos de agrotóxicos e congêneres.

Ainda que os universos das duas obras se tangenciem, o fundamentalismo religioso e o tema da infertilidade parecem ser os únicos elementos que conectam as distopias estadunidense e brasileira, pois *Divino Amor* apresenta uma lógica oposta a *O Conto da Aia*. No filme não há aversão à tecnologia, muito pelo contrário, esta regula as relações sociais sem resistência dos cidadãos. A protagonista não assume o lugar de vítima das arbitrariedades cometidas pelo sistema: faz um exercício inverso, aumenta os mecanismos de opressão. Tampouco é submetida a constantes martírios pelas forças coercitivas do Estado: não são nomeados nem a ordem repressiva, nem seus instrumentos e atores; e os cidadãos obedecem e reafirmam os valores dessa nova sociedade por livre vontade. Em *Divino Amor*, as pessoas tornam-se “cúmplices ou servos voluntários de um controle baseado na fé e na tecnologia” (CARLOS, 2019).

Enquanto na obra estadunidense há uma oposição organizada contra a República de Gilead (a protagonista June converte-se em membro da resistência), no filme brasileiro as personagens (e principalmente Joana) atuam com e para o sistema. *Divino Amor* é uma distopia que trata da crença em uma utopia neopentecostal. Segundo o diretor Gabriel Mascaro, a personagem Joana, interpretada por Dira Paes “vive em uma utopia. Ela acredita nesse mundo. [...] Ela não está lutando contra. Na verdade, ela acredita na força desse Estado para fazer o bem a favor da vida” (apud CANHISARES, 2019). Ainda para o diretor, o filme

faz um movimento um pouco inverso [ao *O Conto da Aia*]; você tem ali uma distopia, uma tradição, que é criar um personagem que luta contra o sistema. Mas queríamos o contrário, queríamos uma personagem que, ao invés de lutar contra, quer ainda mais que a força do sistema oprima. O Brasil de Joana tem a fé no futuro (DEMEROV, 2019).

Divino Amor politiza a forma ao radicalizar o processo no qual vivemos atualmente, de imposição de uma agenda conservadora evangélica neopentecostal. Nesta distopia, ainda que oficialmente o Estado seja laico, as práticas mostram o contrário. As minorias tiveram que se curvar às majorias. Embora esta trajetória de conversão não seja explicada no longa-metragem, o público não sabe, mas intui, que o Brasil 2027 está mais próximo do que parece hoje em dia: reconhecemos que o amanhã já chegou.

Neste futuro não muito distante, a maior festa religiosa deixou de ser o carnaval e passou a ser a *rave* do Amor Supremo, um ritual tecnogospel que reúne fiéis à espera do retorno do Messias. A alegria, o regozijo e a irreverência tão “tipicamente” brasileiros, no carnaval, são

substituídas pela melancolia, tristeza e solidão dos cultos em néon (CARLOS, 2019). Em *Divino Amor* já não há espaço para o profano, o sagrado (cristão) parece ser a forma de existir.

De acordo com Mascaro, devemos refletir com cuidado sobre o *slogan* “Brasil acima de tudo e Deus acima de todos” (apud AQUINO e IZEL, 2019). Embora Bolsonaro tenha declarado em diversas ocasiões que nosso Estado é laico, parafraseando a ministra Damares Alvez, do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, afirmou: “‘Nós somos terrivelmente cristãos’. E esse espírito deve estar presente em todos os poderes” (CALGARO e MAZUI, 2019).

Em entrevistas, o realizador e a equipe do longa-metragem fazem questão de afirmar que *Divino Amor* começou a ser concebido em 2015 e foi filmado em 2017, antes do processo eleitoral que deu a vitória aos neoconservadores. Nesse sentido, declaram que a obra tem um caráter premonitório desse novo Brasil. Na atual conjuntura de ataque ao cinema nacional pelo governo Bolsonaro e de ascensão do *lobby* evangélico, ainda mais com o crescimento da bancada cristã no legislativo, seria muito difícil realizar a película via financiamento público. Segundo Mascaro, “a gente não conseguiria fazer este filme se fosse hoje, [...] é difícil lidar com a urgência do presente” (apud DEMEROV, 2019).

É importante frisar, aqui, que *Divino Amor* tenta ir na contramão da filmografia brasileira que tem o costume de representar os evangélicos de forma estereotipada, calcada em clichês. Valendo-se de uma abordagem que parece etnográfica, “*Divino Amor* ultrapassa esses estereótipos. Mascaro elabora um atento panorama da fé evangélica” (GONÇALO, 2019)”. Além disso, em tempos de preeminência da ideologia neopentecostal e da teologia da prosperidade, ao apresentar um perfil de classe média para as personagens, com destaque para o casal de protagonistas, o filme

intensifica esse efeito de curto-circuito na representação – e no processo de des/identificação – na medida em que o preconceito contra evangélicos é ainda hoje uma carta branca através da qual boa parte dos potenciais espectadores de um filme autoral brasileiro pode despejar seu ódio de classe e seu racismo livremente. Consciente deste jogo, o filme parece especialmente direcionado a um possível autodeslocamento gradativo que esse espectador imaginado possa ter, através da confusão das distâncias pré-fabricadas entre tais experiências, onde estes personagens parecem estranhos iguais (GOMES, 2019).

Coincidência ou não, *Divino Amor* também é o nome de um site e aplicativo de relacionamento evangélico, que se afirma “líder em namoro cristão no Brasil”. Voltado para o público gospel, tem o pastor Antônio Júnior, espécie de celebridade neopentecostal, como consultor de relacionamentos (DIVINO AMOR, 2019).

Filmada em Recife, a cidade de *Divino Amor* é quase uma urbe genérica desse Brasil de 2027. Criada com o auxílio de efeitos especiais, as cores dos ambientes exteriores, em especial das construções (cartórios, casas geminadas, clínicas médicas, estabelecimentos comerciais etc.), seguem uma paleta de tons opacos, próximos ao cinza e ao bege, enquanto os ambientes internos (casas, igrejas, templos *drive-thru*) são repletos de cores fortes, marcadamente fluorescentes. No filme as personagens se encontram enquadradas tanto pelo espaço arquitetônico moderno quanto pelo “cenário, entre paredes, tetos, cortinas e carros. São corpos confinados e limitados em sua naturalidade” (RÊGO, 2019, p. 15).

No longa-metragem vemos uma crítica implícita às formas arquitetônicas brasileiras que forjaram “o imaginário da burocracia”, como por exemplo as obras de Oscar Niemeyer. Segundo Mascaro, trata-se de “uma bricolagem do imaginário nacional num filme sobre nacionalismo. O filme se passa numa cidade costeira, portuária, que tem esse brutalismo como marca de um país que já teve um projeto moderno” (apud BARROS, 2019).

O cartório, símbolo da famigerada burocracia do nosso país, é uma das chaves de leitura de *Divino Amor*. Provém da colonização e sua permanência praticamente nos mesmos moldes desde a conquista constitui-se em um marco da colonialidade (poder, saber e ser) (MALDONADO-TORRES, 2019). É também o meio por excelência do controle estatal. Com Joana podemos acompanhar o *modus operandi* da burocracia, o que nos permite ver que subsiste a associação que se faz desde a conquista da América (especialmente na América Portuguesa) entre os cartórios e a hereditariedade (SALGADO, 1985), isto é, os dispositivos de controle e manutenção dos privilégios via branquitude (LANDER, 2000).

Joana se considera uma mediadora/facilitadora dos preceitos divinos. Em *Divino Amor*, acompanhamos sua experiência de fé e o cartório converte-se em uma possibilidade de transformar as vidas daqueles que cruzam seu caminho. A protagonista tem, inclusive, um altar em sua casa com fotos dos casais que logrou reunir. Aqui percebemos que são indissociáveis os princípios de governança do Estado e os pressupostos religiosos calcados no livro sagrado, nos permitindo conjecturar que os valores morais desse novo Estado emana da Bíblia.

Os formulários, requerimentos e petições são usados pela protagonista para tentar manter de forma ritualística os laços sagrados das famílias. Por meio de seu labor, ela se vale da autoridade da função “para promover sua agenda pessoal e religiosa no espaço institucional” (BARROS, 2019). Conforme ressalta Isabel Rêgo, “a tecnocracia implica crueldades que entram num processo de naturalização” (RÊGO, 2019, p. 8).

Com isso *Divino Amor* parece fazer uma etnografia da burocracia atual, ainda que imaginando um futuro próximo. O longa-metragem, inclusive, incorpora e ressalta os símbolos nacionalistas, tão em voga atualmente, como a bandeira, presente nos prédios públicos e também nos estabelecimentos comerciais dessa Recife distópica (CANHISARES, 2019). Para Carolina Almeida,

Divino amor lida diretamente com um ethos religioso em que os rituais – seja da Igreja *Divino Amor* ou mesmo os rituais do estado burocrático – exercem papel fundamental na constituição de um sujeito moral, é pelo ritual que podemos sentir, e não mais apenas entender, os valores positivos ou negativos. A sacralização da narrativa em forma dessacralizada. O filme cria uma *mise en scène* rígida tanto dentro da igreja quanto no pátio do estado burocrático para dar peso aos rituais (ALMEIDA, 2019).

O *drive-thru* da fé é outro elemento central da trama. Nos momentos-chave da narrativa, quando Joana enfrenta provações, estaciona seu carro em um *drive-thru* para se confessar, aconselhar-se e cantar hinos gospel. Isso já acontece atualmente no Brasil em estacionamentos de algumas igrejas, que promovem um atendimento *express* para aliviar as angústias dos fiéis. Ainda que tal prática já exista no presente, sua naturalização no futuro é paradigmática. Nesta distopia, de acordo com Mascaró, “a igreja se manifesta ainda mais radical na ideia de que ela vai aonde o povo está [...], em cada esquina tem um *drive-thru*, é uma coisa popular” (apud BARROS, 2019).

Estas igrejas que mantêm pastores de plantão à espera dos fiéis em espaços *drive-thru* nos permite refletir sobre a “colonialidade espiritual” que se estabeleceu desde a conquista, marcando as hierarquias entre a religião cristã e as outras formas de experienciar o sagrado. Na modernidade eurocêntrica, as cosmogonias indígenas e africanas foram marginalizadas e subalternizadas. Os saberes religiosos dos outros (não cristãos) foram classificados como inferiores, invisibilizados ou silenciados, num claro processo de epistemicídio (SANTOS, 2010), resultando numa naturalização física e simbólica da violência (MALDONADO-TORRES, 2007).

Nesta distopia em que a religião é um elemento onipresente, também o é a tecnologia. Aqui o casamento parece ser a instituição mais sagrada de todas, sendo a concepção objeto de grande desejo dos casais, como é o caso de Joana e de seu marido Danilo. Esta sociedade vigiada com a convivência e apoio de seus cidadãos, tem a tecnologia como instrumento de controle, como podemos perceber pelos *scanners* que fornecem a ficha completa dos clientes via DNA, seja nos cartórios ou estabelecimentos comerciais, revelando nomes, profissões, estados civis etc.

Os corpos também estão no centro da trama de *Divino Amor*. Aqui a chave de leitura é a biopolítica pois o filme problematiza a cultura do corpo no marco de ascensão da agenda conservadora e o controle biopolítico sobre a vida. “O comportamento passivo é comum a grande parte dos personagens, poucos contestam os protocolos daquela sociedade burocratizada. Como um rebanho, os cidadãos do Brasil de 2027 se evangelizam e entregam suas vidas e corpos ao Estado” (RÊGO, 2019, p. 12). Mascaro afirmou em diversas entrevistas que se valeu desse conceito foucaultiano de biopolítica para conceber o filme, com destaque para o tema do Estado-corpo, que agencia e controla as existências (PORTUGAL, 2019). Para o diretor, ele queria

fazer um filme minimalista sobre esse Estado que controla o corpo. Ou seja, a narrativa é concentrada na mudança cultural e não no fetiche da tecnologia. A tecnologia que aparece no filme, que se passa em 2027, já existe hoje, o que muda é a aceitação social de uma tecnologia invasiva, no sentido moral, em que informações privadas se tornam públicas, como o estado marital do casamento – se é casado, divorciado, solteiro – e se uma mulher está grávida, se o feto está registrado ou não e de quem é a sua paternidade. É um estado a serviço da vida, sob o pretexto da segurança da vida. E o filme faz essa discussão sobre o corpo e a privacidade (apud BARROS, 2019).

A frase proferida pela pastora (Mestra Dalva) nos encontros da Igreja Divino Amor, “Quem ama não trai. Quem ama divide”, dá o tom do tratamento que este tema tem na narrativa. Casais com problemas conjugais procuram aconselhamento religioso para superar as adversidades e as provações do senhor. Joana e Danilo, que enfrentam obstáculos para engravidar, oferecem seus corpos a Deus em um *swing* religioso. Nos cultos os protagonistas, depois de comentarem coletivamente trechos da Bíblia, mantêm relações sexuais com diferentes parceiros a cada encontro. A prática do *swing* é, no entanto, precedida por um ritual no qual eles se banham para se purificar com a água que acreditam ser abençoada.

Nessa narrativa, os corpos, a serviço dos rituais, parecem ter uma função normativa. Estão “sujeitos a uma dominação abstrata, quando os mapas genéticos cruzam informações sobre gravidez, natalidade, paternidade” e vivem o prazer de modo controlado, mais numa “forma de vigília, de aprisionamento e dominação do que, propriamente, uma transcendência espiritual e individual. [...] O amor revela um corpo político, que é ora terreno, ora transcendental” (apud GONÇALO, 2019).

Com essas orgias religiosas, o realizador busca fazer uma releitura de um subgênero bem brasileiro, a pornochanchada. Em *Divino Amor*, a comédia erótica é revisitada a partir do diálogo com o sagrado (PORTUGAL, 2019). Conforme afirma Mascaro: “atualizei um pouco esse imaginário [da pornochanchada] dentro do dicionário de multiplicar, dividir e partilhar e trouxe para *Divino Amor* essa ideia elevada da experiência do corpo e do matrimônio, da manutenção da família sagrada e da vida” (apud CANHISARES, 2019).

Este é, sem dúvida, um dos elementos mais provocadores da obra, ao propor que uma congregação religiosa viva o prazer sexual com o objetivo de solucionar os mais variados problemas conjugais, entre eles, o da fertilidade. Nessa distópica sociedade há uma tentativa de resignificação do corpo no marco pentecostal. Joana lida com a fé e a sexualidade com a mesma intensidade, baseando-se numa espécie de liturgia erótica gospel. Segundo Mascaro, ele tentou

reler o lugar do corpo e do erotismo na discussão do casamento. Basta uma pesquisa rápida na internet para você perceber que não é tabu entre os evangélicos discutir que a sexualidade é um elemento importante na manutenção do casamento. Há programas de pastores, inclusive, que falam disso abertamente, programas específicos para blindar o casamento. Com isso, eu tentei imaginar uma religião extremamente sofisticada e complexa, capaz de se apropriar da sedução, da cultura pop, da iluminação néon e da música eletrônica. E de práticas eróticas que, nesse caso, são usados para avançar na agenda conservadora cristã, em nome da manutenção da família sagrada (apud BARROS, 2019).

Valendo-nos da premissa que os corpos não são a-históricos e biologicamente determinados, mas sim construídos no marco da branquitude heteropatriarcal (LUGONES, 2008), compreendemos que o corpo de Joana (e os demais corpos da trama) buscam manter e ampliar o padrão de poder da nossa sociedade atual: o cristão-heterossexual. Entretanto, essa lógica é desafiada quando Joana decide manter a gravidez e ter o filho, ainda que sozinha, o que representa, nessa sociedade, o máximo da insurgência, um combate a colonialidade de gênero (SEGATO, 2012).

Divino Amor é narrado em voz *off* por essa criança que, “como um Deus onisciente não sugere algo inocente ou infantil. Ela soa mais como essas locuções robóticas de aplicativo, alguém que define uma rota que apenas seguimos (CARLOS, 2019). Ao final do filme, nos damos conta de que esse narrador, o rebento de Joana (uma revisão do dogma da Imaculada Conceição), é o Messias, um salvador sem nome, registro e controle (ainda que pernambucano/brasileiro!). Para Juliano Gomes: “o nascimento do menino Jesus torna-se um espetáculo *gore*, onde a ideia de artificial se dobra: da trucagem do plano em movimento e da própria noção de parto ‘não natural’ ao acompanhamento dos sintetizadores intensamente à altura da grandeza do acontecimento” (GOMES, 2019).

Fruto dos profundos desejos da protagonista (que, em uma das sequências mais potentes do filme, pergunta ao pastor no *drive-thru* se o seu pecado é amar demais), a criança nos provoca afirmando que “quem tem fé não tem dúvida”. Este bastardo que não é outro senão o Messias retornado, o devir enjeitado, “fruto amargo”, nos questiona sobre o estatuto da verdade. “Num timbre anômalo, emerge um ente sem forma definida. Por uma fala ainda não reconhecível, mas inteligível, esse Messias consubstancia-se num corpo inefável, ansioso e seguro para inventar um novo religar” (GONÇALO, 2019).

Referências

ALBUQUERQUE, N. e SILVA, J. As relações entre os filmes Bacurau, Sol Alegria e o autoritarismo brasileiro. **Das Amazônias**, v. 2, n. 1, 2019.

ALMEIDA, C. Divino amor, de Gabriel Mascaro. **Fora de Quadro**, 2019. Disponível na Internet via: <https://foradequadro.com/2019/07/07/divino-amor-de-gabriel-mascaro>.

ALVES, P. ‘Bacurau é sobre existir como brasileiro, sendo do Nordeste’, diz diretor de filme. **G1**, 2019. Disponível na Internet via: <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2019/08/24/bacurau-e-sobre-existir-como-brasileiro-sendo-do-nordeste-diz-diretor-de-filme.ghtml>.

AQUINO, M. e IZEL, A. A vez da distopia no Brasil: gênero ganha força no audiovisual brasileiro. **Correio Braziliense**, 2019. Disponível na Internet via: <https://www.correio braziliense.com>.

- br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/06/11/interna_diversao_arte,761753/distopia-no-brasil.shtml.
- ASSIS, A., PALMA, M. e VILAÇA, M. Bacurau: uma metáfora do Brasil atual. **Revista Práxis**, v. 11, n. 22, 2019.
- BARROS, E. O Estado-corpo de Divino Amor, na visão de Gabriel Mascaro. **JC**, 2019. Disponível na Internet via: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2019/06/30/o-estado-corpo-de-divino-amor-na-visao-de-gabriel-mascaro-382070.php>.
- BATISTA, E. Armas devem ser destruídas ou ir para museu, diz diretor de 'Bacurau'. **Folha de São Paulo**, 2019. Disponível na Internet via: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/armas-devem-ser-destruidas-ou-ir-para-o-museu-diz-diretor-de-bacurau.shtm>
- BENTES I. Bacurau e a síntese do Brasil brutal. **Revista Cult**, 2019. Disponível na Internet via: <https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho>.
- CALGARO, F. e MAZUI, G. Bolsonaro diz que vai indicar ministro 'terrivelmente evangélico' para o STF. **G1**, 2019. Disponível na Internet via: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/07/10/bolsonaro-diz-que-vai-indicar-ministro-terrivelmente-evangelico-para-o-stf.ghtml>.
- CANHISARES, M. Distopia, swing religioso e nacionalismo: Gabriel Mascaro fala sobre Divino Amor. **Omelete**, 2019. Disponível na Internet via: <https://www.omelete.com.br/filmes/divino-amor-entrevista-gabriel-mascaro>.
- CARLOS, C. Gabriel Mascaro reafirma talento para provocação com ataque frontal a valores carolas. **Folha PE**, 2019. Disponível na Internet via: <https://www.folhape.com.br/diversao/diversao/cinema/2019/06/25/NWS>
- CESARINO, L. Colonialidade Interna, Cultura e Mestiçagem: repensando o conceito de colonialismo interno na antropologia contemporânea. **ILHA**, v. 19, n. 2, p. 73-105, 2017.
- DEMEROV, B. Divino Amor: 'O filme possui um olhar generoso para com a experiência de fé da protagonista', diz diretor Gabriel Mascaro (Entrevista Exclusiva). **Adoro Cinema**, 2019. Disponível na Internet via: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-149007/>
- DIVINO AMOR. Disponível na Internet via: <https://www.divinoamor.com.br>
- DUSSEL, E. Europa, modernidad y eurocentrismo. In: LANDER, E. (Org.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales**. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- FARDIN, S. No museu de Bacurau há gotas de sangue que não devemos esquecer. **Página 13**, 2019. Disponível na Internet via: <https://www.pagina13.org.br/no-museu-de-bacurau-ha-gotas-de-sangue-que-nao-devemos-esquecer/>
- GROSFOGUEL, R. Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. In: BERNARDINO-COSTA, J., MALDONADO-TORRES, N. e GROSFOGUEL, R. (Orgs.). **Colonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- GOMES, J. A chance para sonhar, a chance para nascer. **Revista Cinética**, 2019. Disponível na Internet via: <http://revistacinetica.com.br/nova/a-chance-para-sonhar-a-chance-para-nascer>.
- GONÇALO, P. Divino amor: um corpo para a fé evangélica. **Revista Cult**, 2019. Disponível na Internet via: <https://revistacult.uol.com.br/home/divino-amor-gabriel-mascaro/>
- JACOB, P. Cenários de 'Bacurau' remontam um sertão colorido e cheio de identidade. **Casa Vogue**, 2019.

- JUCÁ, B. Silvero Pereira: 'Há uma revolução LGBT+ no sertão'. **El País**, 2019. Disponível na Internet via: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/23/cultura/1569265659_610072.html
- KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KUNZLER, J. Por que Bacurau tem um museu? **Projeto Colabora**, 2019. Disponível na Internet via: <https://projetocolabora.com.br/ods4/por-que-bacurau-tem-um-museu/>
- LANDER, E. Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocêntricos. In: LANDER, E. (Org.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales**. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- LEÃO, I. As mulheres de Bacurau. **Jornal do Brasil**, 2019. Disponível na Internet via: <https://www.jb.com.br/pais/artigo/2019/09/1016870-as-mulheres-de-bacurau.html>.
- LUGONES, M. Colonialidad y género. **Tabula Rasa**, n. 9, p. 73-101, 2008.
- MALDONADO-TORRES, N. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, S. e GROSGOQUEL, R. (Org.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores/ Universidad Central/Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos/Pontificia Universidad Javeriana/Instituto Pensar, 2007.
- MALDONADO-TORRES, N. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, J., MALDONADO-TORRES, N. e GROSGOQUEL, R. **Colonialidade e pensamento afrodiáspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- MBEMBE, A. Necropolitics. **Public Culture**, 15, 2003, p. 11-40.
- MBEMBE, A. Necropolítica, una revisión crítica. In: GREGOR, H. (Org.). **Estética y violencia**. Necropolítica, militarización y vidas lloradas. México: UNAM- MUAC, 2012, p. 130-139.
- MIGNOLO, W. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, n. 34, (2007) 2008.
- MIGNOLO, W. **Desobediencia epistémica**. Retórica de la Modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.
- MONTOYA, W. Recife, a 'nova Meca' do cinema brasileiro. **EFE**, 2019.
- NUNES, R. 'Bacurau' não é sobre o presente, mas o futuro. **El País**, 2019. Disponível na Internet via: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/05/cultura/1570306373_739263.html.
- OLIVEIRA, J. Em 'Bacurau', é lutar ou morrer no sertão que espelha o Brasil. **El País**, 2019. Disponível na Internet via: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/20/cultura/1566328403_365611.html.
- PERROTA, I. e CRUZ, L. O Museu de Bacurau: memória como resistência. **Istoé**, 2019. Disponível na Internet via: <https://istoe.com.br/isabella-perrotta-e-lucia-santa-cruz-o-museu-de-bacurau-memoria-como-resistencia>.
- PICHONELLI, M. Filme aponta futuro sombrio com evangélicos dominando o Brasil. **TAB**, 2019. Disponível na Internet via: <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2019/06/27/nordeste-devolve-prestigio-ao-cinema-nacional-mas-aponta-futuro-sombrio.htm>.
- PORTUGAL, P. Gabriel Mascaro: 'É curioso perceber a discussão política do erotismo como resposta a um estado repressor'. **Esquerda Net**, 2019. Disponível na Internet via: <https://www.esquerda.net/artigo/gabriel-mascaro-e-curioso-perceber-discussao-politica-do-erotismo-como-resposta-um-estado>.

- QUIJANO, A. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, E. (Org.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales**. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- QUIJANO, A. El fantasma del desarrollo en América Latina. **Actuel Marx/Intervenciones**, n. 7, 139-162, 2009.
- QUIJANO, A. Colonialidad del poder y clasificación social. **Contextualizaciones Latinoamericanas**, n. 5, p. 1-33, (2000) 2011.
- QUIJANO, A. Colonialidade, poder, globalização e democracia. **Novos Rumos**, v. 17, n. 37, (2000) 2002.
- RÊGO, I. A Distopia Divino Amor sob as lentes da Ecosofia. In: CONGRESSO INTERNACIONAL MEDIA ECOLOGY AND IMAGE STUDIES, 2. **Videoconferências Artigos...** S.l.: meistudies, 2019.
- SALGADO, G. **Fiscais e meirinhos: a administração no Brasil Colonial**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- SANTOS, B.S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, B.S. e MENESES, M.P. (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.
- SEGATO, R. El color de la cárcel en América Latina. **Revista Nueva Sociedad**, n. 208, 2007.
- SEGATO, R. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **E-cadernos CES**, n. 18, 2012.
- SILVA, S. Ironias sertanejas: sobre os vazios e arbítrios de Bacurau”. **Cadernos de Gênero e Diversidade**, V.5, N.3, 235-242, 2019.
- SOUZA, J. (Não) Reconhecimento e subcidadania, ou o que é ‘ser gente’? **Lua Nova**, n. 59, p. 51-73, 2003.
- URIBE, G. ‘Há quanto tempo a gente não faz um bom filme no país?’, questiona Bolsonaro. **Folha de São Paulo**, 2019. Disponível na Internet via: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/12/ha-quanto-tempo-a-gente-nao-faz-um-bom-filme-no-pais-questiona-bolsonaro.shtml>.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. Involuntários da Pátria. Porque outra é a nossa vontade. **Escola dos Saberes**, 2016.
- WALSH, C. Introducción. In: WALSH, C. (Org.). **Pensamiento crítico y matriz colonial**. Quito: UASB-Abya Yala, 2005.