



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO — PPGCOM

JOÃO GABRIEL GOMES MAIA DOS SANTOS

O PARADOXO A24:
A diversidade e a representatividade como produtos no cinema

BRASÍLIA
2025

JOÃO GABRIEL GOMES MAIA DOS SANTOS

O PARADOXO A24: A diversidade e a representatividade como produtos no cinema

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Área de concentração: Imagem, estética e cultura contemporânea

Orientador: Prof. Dr. Felipe da Silva Polydoro

BRASÍLIA

2025

JOÃO GABRIEL GOMES MAIA DOS SANTOS

O PARADOXO A24: A diversidade e a representatividade como produtos no cinema

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Aprovado em:

Prof. Dr. Felipe da Silva Polydoro
FAC - UnB (Orientador)

Profa. Dra. Gabriela Pereira de Freitas
FAC - UnB

Profa. Dra. Kelly Tatiane Martins Quirino
Jornalismo - UCB

Profa. Dra. Fabíola Orlando Calazans Machado
FAC - UnB

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Felipe da Silva Polydoro, por ter encarado esse processo ao meu lado. Foram muitas descobertas e ensinamentos durante esses dois anos. Levarei-os para vida.

E agradeço à minha família e amigos que sempre estiveram do meu lado me apoiando incansavelmente durante essa jornada. Obrigado por todo o incentivo e por acreditarem em mim até o final.

I'm ready to be myself
What could be more than that?

I'm not an acrobat

But see how I bend

Into these foreign shapes

Trying to please the world

Trying to please them all

I wish I could please myself

(That Woman, 2024. *Space Time & Piece*)

Resumo

Esta dissertação investiga questões de diversidade e representatividade em filmes da companhia audiovisual A24. Em específico, foca-se em como grupos não hegemônicos são representados e articulados nas produções. Esses aspectos são examinados a partir da análise das obras *The Inspection* (2022) e *Earth Mama* (2023). Tais produções foram selecionadas devido às transversalidades raciais que acompanham suas narrativas. Questiona-se se as pautas sociais levantadas e trazidas pela companhia em seus filmes visam a uma mudança social ou se ela atua como um reflexo da racionalidade neoliberal progressista. O texto divide-se em duas partes: exposição e análises. As seções expositivas são os capítulos um e dois, enquanto as seções de análise, três, quatro e cinco.

O primeiro capítulo apresenta parte do referencial teórico base e discorre sobre os conceitos de diversidade e representatividade considerados nas análises a partir das perspectivas, principalmente, de Stuart Hall. Também evidencia teorias acerca da interseccionalidade, cunhada por Kimberlé Crenshaw, identidade e o neoliberalismo progressista de Nancy Fraser. No mais, define-se a ideia de grupo não hegemônico utilizado como recorte grupal neste trabalho. O segundo capítulo entrelaça esses tópicos ao contexto da comunicação na contemporaneidade a partir das evidências de Herman Gray. Utiliza-se a teoria base para construir uma relação entre pautas sociais e meios de comunicação. Depois, parte-se para um momento mais afunilado, transversalizando essas questões ao campo do audiovisual e apresentando a A24 como objeto de estudo. No terceiro e quarto capítulos, realizam-se análises específicas para cada filme selecionado. O terceiro investiga as pautas abordadas em *The Inspection* (2022), como sexualidade, pertencimento e direito de existir, partindo da teoria *quare* de E. Patrick Johnson. Enquanto o quarto foca em *Earth Mama* (2023) com tópicos como negritude, maternidade negra e marginalização às bases de bell hooks e Patricia Hill Collins. Por fim, no quinto capítulo, realiza-se uma análise conjunta dos dois filmes para verificar semelhanças e diferenças nos modos como a diversidade e a representatividade são construídas.

Os resultados deste trabalho evidenciam que a A24 atua como uma entidade neoliberal progressista, aproveitando-se de pautas sociais para deslanchar mercadologicamente. Ao mesmo tempo, devido a atual popularidade da companhia, suas produções diversificadas servem também como espaço de produção de diálogos e reflexões acerca das sobrevivências não hegemônicas.

Palavras-chave: audiovisual; diversidade; representatividade; hegemonia; A24;

Abstract

This dissertation investigates issues of diversity and representativeness in films by the audiovisual company A24. Specifically, it focuses on how non-hegemonic groups are represented and articulated in the productions. These aspects are examined through the analysis of *The Inspection* (2022) and *Earth Mama* (2023). These productions were selected because of the cross-cutting racial issues that accompany their narratives. The question is whether the social agendas raised and brought forward by the company in its films are aimed at social change or whether they act as a reflection of progressive neoliberal rationality. The text is divided into two parts: exposition and analysis. The expository sections are chapters one and two, while the analytical sections are three, four and five.

The first chapter presents part of the basic theoretical framework and discusses the concepts of diversity and representativeness considered in the analysis, mainly from the perspective of Stuart Hall. It also highlights theories about intersectionality, coined by Kimberlé Crenshaw, identity and Nancy Fraser's progressive neoliberalism. In addition, the idea of the non-hegemonic group used as a group cut-out in this work is defined. The second chapter interweaves these topics with the context of contemporary communication based on the evidence of Herman Gray. The basic theory is used to build a relationship between social agendas and the media. Then we move on to a more detailed section, bringing these issues into the audiovisual field and presenting A24 as an object of study. In the third and fourth chapters, specific analyses are carried out for each selected film. The third investigates the issues addressed in *The Inspection* (2022), such as sexuality, belonging and the right to exist, based on E. Patrick Johnson's quare theory. The fourth focuses on *Earth Mama* (2023) with topics such as blackness, black motherhood and marginalization based on bell hooks and Patricia Hill Collins. Finally, in the fifth chapter, a joint analysis of the two films is carried out to verify similarities and differences in the ways diversity and representativeness are constructed.

The results of this work show that A24 acts as a progressive neoliberal entity, taking advantage of social agendas in order to gain market traction. At the same time, due to the company's current popularity, its diverse productions also serve as a space for producing dialogues and reflections on non-hegemonic survival.

Keywords: audiovisual; diversity; representativeness; hegemony; A24

Lista de Quadros

Quadro 1 - Anotações iniciais dos filmes.	19
Quadro 2 - Categorias e temas de análise The Inspection (2022).	20
Quadro 3 - Categorias e temas de análise Earth Mama (2023).	20
Quadro 4 - Ficha final de análise: subcapítulos e suas respectivas abordagens, The Inspection (2022).	21
Quadro 5 - Ficha final de análise: subcapítulos e suas respectivas abordagens, Earth Mama (2023).	21

Lista de Figuras

Figura 1 - Criadores da A24.	58
Figura 2 - Releitura da obra A Última Ceia.	60
Figura 3 - Campanha de consideração ao Oscar.	60
Figura 4 - Pôsters do filme Moonlight.	61
Figura 5 - French e sua rede de apoio.	74
Figura 6 - Mãe de French cobre o sofá com jornais.	78
Figura 7 - Símbolos religiosos.	80
Figura 8 - Símbolos religiosos (2).	80
Figura 9 - Recrutas em fila enquanto são questionados.	82
Figura 10 - Corpo de French no chão do banheiro.	85
Figura 11 - Corpo de French afogado na piscina.	86
Figura 12 - A e French dão as mãos.	89
Figura 13 - French e seu colega (não branco) se abraçam.	94
Figura 14 - French maquia o rosto.	96
Figura 15 - French contesta seu Laws.	97
Figura 16 - Luta.	98
Figura 17 - French e sua recém formada comunidade.	99
Figura 18 - Gia no trânsito.	113
Figura 19 - Gia em seu trabalho.	113
Figura 20 - Gia rouba fraldas de um carrinho de bebê.	114
Figura 21 - A recaída de Gia.	116
Figura 22 - Gia tenta falar com Shaynah.	121
Figura 23 - Gia chora após falar com Shaynah.	122
Figura 24 - Gia questiona-se sobre adoção.	123
Figura 25 - Gia em frente ao painel.	134
Figura 26 - Gia e Mel na praia.	135
Figura 27 - Gia na janela.	135
Figura 28 - Gia imersa na floresta.	136
Figura 29 - Ismail no centro do alvo.	153
Figura 30 - Castro sentado na grama do campo de treinamento.	154
Figura 31 - A família visita Gia no hospital após parto.	157

Lista de Gráficos

Gráfico 1 - Índice de popularidade de Moonlight (2016) ao longo do tempo.

64

Sumário

Prólogo	11
Introdução	12
Percursos e estrutura	14
Método	18
1. Uma apresentação histórico-conceitual: teorias, definições e abordagens	23
1.1 Diversidade e representatividade: esclarecendo conceitos	24
1.2 Encruzilhadas: revelando a interseccionalidade	29
1.3 Nomeando um recorte: grupos não hegemônicos	32
1.4 Reinvenções neoliberais: o neoliberalismo progressista	38
2. Mídia, Hollywood e A24: transversalidades neoliberais nos meios de comunicação	42
2.1 Mídia Progressista: construindo discursos	43
2.2 Paradoxo de Hollywood: a diversidade pelos olhos da hegemonia	46
2.3 De Hollywood ao Indiewood: o que mudou?	50
2.4 Independente vs. Indie: as bases do Indiewood	55
2.5 Bem-vindos a A24: origem, marca e racionalidade produtiva	57
3. Meu armário não me cabe: The Inspection de Elegance Bratton	68
3.1 Repensando o Queer, significando o Quare	70
3.2 Preach!: conselhos não solicitados e (in)fundamentação argumentativa	73
3.3 Suspiro de morte: inimigo social e necrocultura do armário	81
3.4 Pintura de guerra e Beauty Mark: conquistando um lugar no mundo	90
3.5 Esta é minha verdade: o grito final de French	97
4. A mulher-mãe negra: Earth Mama de Savannah Leaf	104
4.1 Maternidade e mãe-identidade: as transversalidades do ser mãe	105
4.2 Periferização social: distanciando indivíduos, aproximando desigualdades	111
4.3 Estereótipos maternos: (in)validando a maternidade negra	116
4.4 Assistência Social e comunidade negra: o precisar e o pertencer	126
4.5 Por outros olhos: devaneios, agência e adoção	132
5. Onde Bratton (2022) encontra Leaf (2023): aproximações narrativas sob o neoliberalismo progressista	143
5.1 (Re)contando histórias: a representatividade como possibilidade	147
5.2 Entre pessimismos e otimismo: a diversidade em foco	151
5.3 Novas dinâmicas: a agência como inspiração	158
Conclusão	162
Limitações e oportunidades: para expandir	169
REFERÊNCIAS	171
FILMOGRAFIA	178
APÊNDICE A - LISTA DE PERSONAGENS THE INSPECTION (2022)	179
APÊNDICE B - LISTA DE PERSONAGENS EARTH MAMA (2023)	180

Prólogo

Antes de mergulharmos propriamente no conteúdo desta dissertação, peço licença para me desvincular, neste prólogo, do acadêmiquês e escrever em primeira pessoa. É preciso, primeiro, situar minha visão como pesquisador e indivíduo no mundo, prévio a qualquer discussão.

Ao longo deste trabalho, como veremos, muitos dos conceitos e teorias baseiam-se em perspectivas e contextos raciais, especificamente voltados à negritude. É fulcral neste momento pontuar que eu, como autor desta dissertação, identifico-me como um homem branco que, de forma alguma, experienciou qualquer forma de racismo e/ou discriminação por conta da minha raça. Mesmo que o trabalho de um pesquisador consista em evitar viés e prezar pela objetividade, produções, inevitavelmente, formulam-se a partir do contexto em que tais pesquisadores se inserem. Isto é, a discussão racial apresentada nesta dissertação parte de uma pessoa branca que optou por se debruçar sobre tais questões. Não é uma posição de identificação, mas de reconhecimento de importância e interesse sobre a temática, principalmente considerando a complexidade de tal tópico na sociedade brasileira contemporânea.

De todo modo, produzi este trabalho com constantes reflexões e posicionamento crítico acerca dos temas nele abordados. Além da questão racial, também discuto sobre etnia, religião, sexualidade, entre outros, que reconheço serem tópicos relativamente sensíveis ao público geral, especialmente quando a visão apresentada vai de encontro às perspectivas pessoais de cada leitor. No entanto, reforço que o conteúdo trazido parte da minha visão de mundo como homem branco, cis, *gay*, classe média-alta, que decidiu trabalhar com tais temáticas sociais e se dedicou ao estudo delas durante o mestrado.

Ainda que não esteja expressamente pontuado no texto a seguir, reflito sobre meu lugar no mundo a partir das contribuições acadêmicas que realizei aqui e prezo por uma abordagem mais objetiva, mas ainda reconhecendo de onde venho e falo.

Introdução

Existe em Hollywood¹, atualmente, uma movimentação que visa ao alcance de maior diversidade e representatividade nas produções — há um aumento da visibilidade e da representação de indivíduos e grupos marginalizados. Diversos são os filmes que buscam abordar questões e pautas sociais, seja para promover reflexões, seja para conquistar diferentes públicos. No entanto, diversos autores pontuam que esse movimento formula-se diante de perspectivas (quase) puramente mercadológicas que não objetivam dialogar com os desejos do público, apenas reproduzi-los para que sejam consumidos (Molina-Guzmán, 2016). A premissa hollywoodiana de apreço à diferença encontra seu limite ao esbarrar com a máxima produtiva neoliberal: estruturam-se ambientes extremamente competitivos mercadologicamente, cujos objetivos são o crescimento e o retorno financeiro acima de tudo (Fraser, 2022). Logo, o que promove Hollywood é uma falsa sensação de diversidade — uma pauta, agora, esvaziada em prol do mercado.

Em contrapartida, existem companhias e estúdios cinematográficos que parecem realizar um caminho de oposição àquele hollywoodiano. São organizações que se constituem sobre as dinâmicas e relações sociais, fazendo delas seu centro de operações. Isto é, parecem promover uma lógica inversa à Hollywood: prioriza-se o social em detrimento do mercadológico. Ou, pelo menos, arquiteta-se essa concepção aos olhos populares. Dessa perspectiva, podemos citar a companhia A24, que apesar de um nome recente no audiovisual, conquistou seu espaço frente aos grandes nomes da indústria cinematográfica a partir das suas propostas de inovação e originalidade (Briggs, 2021).

Muitas de suas obras diferenciam-se na construção narrativa e/ou na construção dos gêneros dos filmes, buscando evitar abordagens tradicionais vistas em grandes produções. Por se fundamentar com uma proposta de liberdade artística e criativa de seus diretores e corpo técnico, não raro vemos obras que refletem questões mais pessoais e críticas, diferenciando-se, muitas vezes, daquelas que visam ao consumo em massa. Quando comparada a outros estúdios e companhias hollywoodianas, por exemplo, a A24, à primeira vista, chama atenção do público ao apresentar produções mais experimentais que colocam em foco questões de diversidade e representatividade (Briggs, 2021).

No entanto, a atuação da companhia parece um reflexo do atual regime de visibilidade apresentado pela mídia contemporânea. Segundo Gray (2013), as reivindicações que se

¹ Utilizamos *Hollywood* neste trabalho majoritariamente em sentidos mercadológicos e produtivos, como termo que se refere a uma grande parte da indústria audiovisual contemporânea, dificilmente em relação ao espaço geográfico — Distrito situado na cidade de Los Angeles, Califórnia, Estados Unidos.

estabelecem nos meios sociais a favor de mudanças encontram força nas novas dinâmicas de representação que alcançam os meios de comunicação. Este, como campo e canal, transforma-se em um ambiente propício a novas representações e contextualizações das dinâmicas sociais. Ou seja, além de transmitir informações, esses canais estabelecem um regime de visibilidade, sobre o qual as demandas da população podem ser atendidas a partir do momento em que se tornam visíveis na mídia.

E como parte da mídia, portanto, o audiovisual, generalizadamente, também se movimenta a favor dos desejos sociais, baseando-se nas vontades do público para criar suas obras (King, 2009). O cinema contemporâneo acompanha as novas pautas, trazendo visibilidade às questões de diversidade e representatividade a outros públicos, e ajuda a promover novos diálogos. O entretenimento ganha novas formas: não apenas entrete, mas incentiva outros modos de pensar e refletir sobre as dinâmicas da sociedade. Assim, temos o audiovisual estruturado sobre uma espécie de dicotomia: ao mesmo tempo em que reproduz práticas produtivas e mercadológicas do neoliberalismo, também funciona como espaço para promoção de diálogos sociais.

Imersos em uma racionalidade neoliberal que nos obriga à competitividade e guia os modos de ser e estar contemporâneos, dificilmente organizações e relações sociais escapam desse processo (Fraser, 2022). Para a autora, a tendência atual da racionalidade neoliberal é vestir-se com pautas sociais, mostrando-se a favor da sociedade. Porém, a utilização dos desejos populares não visa à mudança, é uma fantasia utilizada pelo neoliberalismo para garantir sua relevância. Diante disso, existe a possibilidade que as dinâmicas produtivas promovidas pela A24 sejam também reflexo dessa movimentação contemporânea, assim como observamos em Hollywood. No entanto, a companhia o faria de modo menos evidente.

Para King (2009), diferentes setores do audiovisual apoiam-se nessa velha-nova oportunidade e constroem seus produtos consoante aos acontecimentos sociais. A diversidade e representatividade que trazem em suas produções não mais são efeitos de uma indústria tentando adaptar-se, mas ponto de partida que estrutura suas bases. Segundo ele, outros setores, distantes de Hollywood, apresentam outras propostas que fogem um pouco das práticas produtivas deste, como o caso do setor independente. São diferentes possibilidades em diferentes setores de uma mesma grande indústria. Sendo assim, esta dissertação surge a partir da curiosidade em entender o real funcionamento da companhia A24.

Segundo Briggs (2021) e Kampers (2023), há, na companhia, certo distanciamento dos filmes *mainstream*, tanto por se apresentar como um estúdio mais excêntrico e autêntico quanto por evitar produções seriadas e franquias, resultando em uma percepção pública de

originalidade. Ao retratar, em muitas de suas produções, grupos não hegemônicos, tornando-os principais em suas narrativas, a A24 parece mobilizar-se em prol dessas pautas sociais, promovendo maior visibilidade a questões não muito elaboradas em produções hollywoodianas. Ainda, por ter surgido de forma bastante singela no mercado, há quem considere a companhia como uma organização pertencente ao setor independente, o que explicaria seu caráter mais social e crítico. Em outra perspectiva, há quem aponte o crescimento acelerado da companhia, que se tornou um dos principais nomes da indústria em pouco mais de 10 anos, como fruto dos imperativos neoliberais.

Para muitos, ela é vista como revolucionária, ao explorar e experimentar com os gêneros cinematográficos, além de promover perspectivas críticas em suas obras. Para outros, não passa de mais uma das muitas organizações e estúdios que atuam sob os efeitos da racionalidade neoliberal progressista (Kampers, 2023).

Com isso em mente, o que buscamos investigar neste trabalho é a união das perspectivas apresentadas: as mobilizações sociais contemporâneas em favor da diversidade e da representatividade; a A24 como uma companhia que explora pautas sociais em suas produções; e a atuação do neoliberalismo progressista nas organizações sociais e na sociedade. Melhor dizendo, problematizamos o aspecto produtivo da referida companhia, a fim de investigar se suas produções apresentam temáticas sociais porque compartilham da mesma visão pública de movimentação contra hegemônica ou se são reflexos da vigente racionalidade neoliberal. Assim, temos como problema de pesquisa a seguinte questão: a companhia A24 atua como uma entidade neoliberal progressista, ou, de fato, visa ao alcance de uma maior diversidade e representatividade em suas obras?

Buscando respostas a essa questão, selecionamos dois filmes da A24 como nosso objeto de investigação, *The Inspection* (2022) e *Earth Mama* (2023), para analisar como são trazidas temáticas sociais nessas produções. Com um recorte mais específico, é possível realizar uma investigação mais aprofundada e minuciosa, a qual é exigida pela proposta do trabalho, visto a sensibilidade e o caráter subjetivo que o tema escolhido apresenta.

Percursos e estrutura

À vista disso, organizamos a pesquisa em cinco capítulos para melhor trabalhar a proposta. No primeiro, visamos à apresentação das teorias base que norteiam esta dissertação. Já nesse momento, evidenciamos as complexidades dos principais conceitos utilizados ao longo do texto e a necessidade de uma contextualização sociohistórica — como surgiram e a partir de qual momento podemos começar a pensar em definições e termos para tais

fenômenos sociais específicos. Por isso, sentimos a necessidade da construção de um capítulo específico que nos ajude a introduzir tais questões de modo a esclarecer suas origens, utilizações e possibilidades, além de solidificar uma estrutura para os momentos de análise. Logo, iniciamos o capítulo trazendo as definições de diversidade, representatividade e interseccionalidade, muito ligadas às formações identitárias individuais e grupais, e pontuamos o percurso teórico que optamos nesta dissertação. Utilizamos autores como Stuart Hall e Kimberlé Crenshaw os quais possuem reflexões e produções importantes para os debates sobre identidade. Também revelamos os conceitos pelos quais optamos por utilizar, elegendo definições específicas a serem utilizadas durante o trabalho, e buscamos definir o grupo social desta dissertação, aquele cujo texto propõe-se a investigar, também a partir de contextualizações sociohistóricas. Assim, construímos o que denominamos como grupo não hegemônico, termo esse tão central em nossas análises. Ao fim do capítulo, como veremos, entrelaçamos todos os conceitos apresentados às concepções de neoliberalismo progressista, conceito apresentado às bases de Nancy Fraser, de modo a visualizar como são utilizados perante tal racionalidade, e propomos reflexões e velhas-novas possibilidades para pensar a organização social.

No segundo capítulo, então, em uma esfera mais prática e aplicada, introduzimos as transversalidades entre os meios de comunicação contemporâneos e o vigente neoliberalismo progressista. Decidimos seguir uma construção linear, apresentando uma perspectiva mais geral da mídia primeiro para, depois, adentrar o campo do audiovisual, o qual sabemos ser o espaço onde esta dissertação se estrutura. Durante o capítulo, trazemos teorias que se formam a partir da reflexão crítica sobre a racionalidade neoliberal progressista e sua relação com veículos e produtos midiáticos, abrindo espaço para contextualizações e abordagens mais específicas, voltadas à cinematografia. Diante de tal perspectiva, refletimos sobre os trabalhos de Herman Gray com suas pesquisas acerca da mídia e do que ele denomina como regime de visibilidade. Depois, fundamentamos a indústria audiovisual contemporânea sobre perspectivas neoliberais, destrinchando os modos como essa atua, produtiva e mercadologicamente, nesse contexto. Trazendo Hollywood ao centro dessa estruturação, evidenciamos como as teorias base desta dissertação relacionam-se com tal mercado, ou seja, pontuamos as questões de diversidade, representatividade e não hegemonia dentro da esfera hollywoodiana. Dessa perspectiva e para, finalmente, apresentar nosso objeto de estudo (a companhia A24), com a ajuda dos trabalhos de Geoff King fazemos um contraponto entre diferentes setores audiovisuais — Hollywood, independente e Indiewood — e suas formas de atuação na cena audiovisual. Situando a companhia em um desses setores, exibimos sua

origem, estrutura e funcionamento, e refletimos sobre sua atividade frente ao neoliberalismo progressista.

Desse modo, esses dois capítulos servem como uma primeira parte mais introdutória da dissertação responsável por situar o leitor tanto no que tange aos conceitos principais do texto, quanto às interações desses na atual conjuntura da mídia e do audiovisual contemporâneos. Assim, apresentam-se como trechos mais expositivos cujo intuito é a contextualização do objeto dentro do nosso problema de pesquisa. Já os próximos capítulos detêm-se nas análises dos filmes escolhidos, a fim de relacionar o referencial teórico da primeira parte com a segunda, mais direcionada a processos investigativos.

No terceiro e quarto capítulos, portanto, voltamos nossa atenção para as duas obras selecionadas da A24: *The Inspection* (2022) e *Earth Mama* (2023). Como são produções densas em suas temáticas e abordagens, optamos por, primeiramente, realizar análises individuais de cada um, situando-as em capítulos diferentes, para que ambos possam ser trabalhados minuciosamente. Nessas partes, nosso objetivo é quase um esgotamento dos temas que observamos a partir do assistir. Essa escolha foi tomada, pois consideramos imperioso entender os conteúdos trazidos nas produções, assim como o modo como são trazidos. Como buscamos, primeiro, evidenciar as temáticas abordadas por *The Inspection* (2022) e *Earth Mama* (2023) para, depois, trabalhá-las frente ao referencial teórico e ao problema de pesquisa, priorizamos uma abordagem que nos permitisse certa liberdade no que tange ao modo como os temas de cada produção seriam demarcados. Para uma análise detalhada dos nossos objetos, então, seguimos os mesmos percursos e processos em ambas as obras, a fim de garantir uma investigação, de certo modo, mais sistematizada, mesmo que ainda bastante flexível.

No capítulo três, onde voltamos nossa atenção a *The Inspection* (2022), conversamos os conceitos e teorias apresentados no referencial teórico com as questões raciais e da comunidade LGBTQIA+, tópicos principais da obra. Por meio de uma análise interseccional, investigamos como as transversalidades identitárias, principalmente do protagonista, guiam seus modos de ser e estar no mundo. Apresentando-se como um homem negro *gay*, tanto raça quanto sexualidade possuem papéis importantes na definição da identidade do personagem. Assim, no ambiente militar em que se insere, analisamos como as hierarquias, os preconceitos e a discriminação nessa localidade afetam não somente o personagem, mas àqueles que não se encaixam nas expectativas hegemônicas esperadas pela insituição. Para guiar nossa análise, nos baseamos nos estudos *quare* de E. Patrick Johnson, o qual evidencia uma nova perspectiva do *queer*, porém, agora, materializado nas vivências de pessoas racializadas.

Também lembramos o conceito de necropolítica utilizado por Achille Mbembe que nos ajuda a pensar nas violências observadas nas Forças Armadas.

Já no capítulo quatro, focamos em *Earth Mama* (2023) e trazemos novamente a questão racial, dessa vez, contudo, relacionada às questões de gênero, principalmente o aspecto da maternidade. Também com uma análise interseccional, evidenciamos como a raça influencia as expectativas das atividades sociais das mulheres — alvo de estereótipos, mulheres racializadas enfrentam ainda mais desafios que as mulheres brancas. Nesse sentido, apresentamos essa perspectiva frente às questões de maternidade e maternidade negra e investigamos como a protagonista (mulher-mãe negra) da obra navega o mundo diante do racismo, dos papéis de gênero e da estereotipação. Trazemos à análise feministas negras, como Patricia Hill Collins e bell hooks, que nos ajudam a pensar o lugar de direito da mulher negra na sociedade, assim como Elisabeth Badinter para situar as perspectivas sobre a maternidade. Evidenciamos também o papel e importância da assistência social e das comunidades na realidade de mulheres-mães negras marginalizadas e pontuamos a necessidade de considerar suas identidades para além das expectativas de gênero.

No quinto e último capítulo, realizamos uma última análise dos filmes, dessa vez por meio de aproximações temáticas, a fim de investigar as questões de diversidade e representatividade nos objetos. Iniciamos o capítulo avaliando como o aspecto da representatividade é trazido nas duas narrativas e as implicações disso ao público que consome tais produções. Seguindo, adentramos as noções de diversidade e refletimos se os filmes selecionados são verdadeiramente diversos, a partir do que definimos como diversidade ao longo do trabalho. Nesse mesmo momento, também evidenciamos como as narrativas foram construídas, apresentando altos e baixos, otimismo e pessimismos, promovendo reflexões acerca das representações de grupos não hegemônicos no audiovisual contemporâneo. Ao final do capítulo, retomamos o conceito de agência e como ela é utilizada pelos protagonistas das obras como forma de validarem suas próprias existências, além de servir como inspiração para que outros sigam os mesmos caminhos, ou pelo menos, caminhos parecidos.

Finalmente, trazemos na conclusão uma rápida retomada dos conceitos e teorias chave utilizados ao longo da dissertação, além das articulações que promovemos com os objetos ao longo do trabalho. Também reforçamos os resultados, os quais apresentamos em diferentes momentos do texto, pois, como veremos, o problema de pesquisa resultou em uma reação em cadeia de perguntas e respostas e outros desdobramentos que revelaram ainda mais a complexidade das temáticas estudadas nesta dissertação. Como última parte do trabalho,

então, apresentamos as limitações e oportunidades evidenciadas nesta produção e que podem servir de inspiração para que outros interessados nos temas aqui abordados construam suas pesquisas.

Método

O primeiro passo que realizamos em nosso processo de análise foi a familiarização com os objetos de pesquisa. Isto é, primeiramente, assistimos a ambos os filmes sem a necessidade de formular códigos ou estruturas, visando ao reconhecimento das narrativas e potenciais temáticas que carregam. Importante pontuar que durante esse processo, os filmes selecionados para a investigação nesta dissertação não foram as únicas produções da A24 assistidas. Como os objetivos deste trabalho detêm-se sobre as questões de diversidade e representatividade de grupos não hegemônicos, todos os filmes pré-selecionados traziam como personagens principais indivíduos que se encaixassem nessa grupagem. As obras inicialmente assistidas foram: *20th Century Women* (2016), *The Last Black Man in San Francisco* (2019), *Minari* (2020), *The Inspection* (2022) e *Earth Mama* (2023). Durante o processo de familiarização, desse modo, percebemos que, mesmo abordando questões sobre o não hegemônico, alguns títulos possuíam aproximações, seja na questão temática, seja no modo como as narrativas foram construídas.

Antes de selecionarmos, verdadeiramente, dois desses filmes como nosso objeto de análise, fomos capazes de aproximar três dos títulos, *The Last Black Man in San Francisco* (2019), *The Inspection* (2022) e *Earth Mama* (2023), especialmente pela questão racial. Percebemos como tais produções trazem a questão da negritude atrelada ao eixo central de suas narrativas, portanto, decidimos não seguir em frente com as outras obras, visto que não trabalham essa mesma temática. *20th Century Women* (2016) concentra-se mais nas vivências de mulheres brancas, enquanto *Minari* (2020), no processo de adaptação de uma família de imigrantes amarelos vivendo nos Estados Unidos.

Ainda, o que nos motivou a recortar ainda mais essa pré-seleção, de três filmes a dois, foi a perspectiva de realização de análises interseccionais. Ou seja, optamos por obras em que as questões de identidade — construção e entendimento — estivessem conectadas a outras categorias que não apenas à raça.

Por exemplo, enquanto *The Last Black Man in San Francisco* (2019) apresenta uma narrativa de dois amigos negros que buscam reconquistar seu espaço no centro da cidade de São Francisco, Califórnia, Estados Unidos, os outros dois títulos complexificam os processos de autoentendimento, indo além das questões raciais. O filme *The Inspection* (2022), além de

protagonizar um homem negro, também transversaliza a comunidade LGBTQIA+ ao apresentar esse personagem como um homem assumidamente *gay*. Durante a obra, logo, são trazidas questões sobre preconceitos, discriminações e intolerâncias a outros grupos não hegemônicos. *Earth Mama* (2023), por sua vez, centra-se em uma mulher-mãe negra, periférica, que além de travar uma luta interna sobre o que deve ou não fazer, como deve ou não ser, também enfrenta expectativas sociais sobre sua própria maternidade. Sendo assim, nesse primeiro processo, esses dois últimos filmes nos pareceram mais propícios a uma análise mais contundente ao tema central desta dissertação, permitindo investigações mais interessantes e potentes.

Findada a seleção dos objetos, então, voltamos nossa atenção aos filmes já com o intuito de identificar potenciais tópicos de investigação. Na segunda parte do nosso processo de análise, construímos fichas, a fim de anotar as temáticas mais gerais trazidas pelos filmes. Assim, enquanto assistíamos novamente as produções, descrevemos alguns temas evidenciados nessa etapa. Nos quadros abaixo, apresentamos as anotações iniciais que realizamos com base nos acontecimentos narrativos que percebemos nos filmes.

Quadro 1 - Anotações iniciais dos filmes.

<i>The Inspection</i> (2022)	<i>Earth Mama</i> (2023)
Situação de rua	Marginalização e periferização
Questões familiares	Desafios na Assistência Social
Desafios no ambiente militar	Cotidianos e sobrevivência
Violências e discriminações	Maternidade negra e papel social
Subversão e superação	Questão da adoção

Fonte: Elaborado pelo autor.

Ao observar o **Quadro 1**, é perceptível que as anotações referentes às situações e temáticas trazidas nos filmes foram realizadas de modo bastante generalista. Nosso objetivo, nesse momento, não foi produzir um quadro com alta especificidade, porém, algo que nos ajudasse a definir temas para análise que se encaixassem nessas dez categorias — cinco para cada filme. Sendo assim, partimos para uma investigação de um referencial teórico que se relacionasse com tais anotações, a fim de nos familiarizarmos melhor com tais questões.

Ao verificar produções acadêmicas, percebemos que alguns temas repetiam-se dentro de cada categoria. Certos tópicos eram trazidos com maior frequência que outros. Logo, assistimos novamente os filmes com o objetivo de verificar se tais temas eram trazidos pelas narrativas e como eram trazidos. Como as questões de cada obra, agora, tornam-se ainda mais

específicas, separamos o quadro inicial em dois, um para cada filme, e construímos duas fichas de análise mais detalhadas, desdobrando as categorias em temas.

Quadro 2 - Categorias e temas de análise *The Inspection* (2022).

Situação de rua	Questões familiares	Desafios no ambiente militar	Violências e discriminações	Subversões e superações
LGBTQIA+ housing	Heteroterrorismo	Pertencimento	Homofobia	Construção de rede de apoio
Marginalização	Homofobia internalizada e não aceitação	Estereótipos e expectativa social	Necropolítica/necro cultura	Resiliência e resistência
Interseccionalidade racial	Carência de rede de apoio	Masculinidades, normas e hegemonia		

Fonte: Elaborado pelo autor.

Quadro 3 - Categorias e temas de análise *Earth Mama* (2023).

Marginalização e periferização	Desafios na Assistência Social	Cotidianos e sobrevivência	Maternidade negra e papel social	Questão da adoção
Condições financeiras e estruturais	Autoridade sociohistórica da instituição	Rede de apoio e comunidades	Estereótipos	Parentalidades e adequação
Concentração racial	Construção de vínculos familiares	Vivências e sobrevivências	Maternidade como obrigação	Novas oportunidades
Interseccionalidade racial		Religiosidade		Reconhecimento da realidade

Fonte: Elaborado pelo autor.

Com os quadros acima, percebemos como os temas em cada categoria tornam-se cada vez mais específicos, já orientando um possível percurso investigativo. No entanto, para a construção da nossa análise, realizamos uma última revisão dos temas e categorias, dessa vez não mais nos baseando no ato de assistir aos filmes, porém, buscando formas de adequar tais categorias e temas em capítulos. A partir dos nossos entendimentos sobre o referencial teórico, então, montamos nossa versão final dos capítulos e subcapítulos de análise desta dissertação, expostos no **Quadro 4** e no **Quadro 5** abaixo.

É possível ver que alguns temas foram reestruturados quando comparamos com o conteúdo apresentado nos quadros anteriores. Isso foi necessário, pois, com a última revisão, percebemos que certos tópicos eram relacionáveis em um único subcapítulo. Para a organização do texto, portanto, optamos por agregá-los. Com essa nova estruturação, também

conseguimos destacar outras questões que passaram despercebidas nas primeiras categorizações, como a agência, por exemplo, presente em ambos os filmes.

Quadro 4 - Ficha final de análise: subcapítulos e suas respectivas abordagens, *The Inspection* (2022).

SUBCAPÍTULOS	Preach!	Suspiro de morte	Pintura de guerra e Beauty Mark	Esta é minha verdade
ABORDAGENS	Situação de rua e a comunidade LGBTQIA+	Estereótipos e discriminação no ambiente militar	Agência	Resistência e reafirmação identitária
	Relação familiar	Homofobia, necropolítica e necrocultura	Construção de rede de apoio	
	Religiosidade			

Fonte: Elaborado pelo autor.

Chamamos atenção para o fato de que o capítulo que se volta para a análise do filme *The Inspection* (2022) apresenta cinco subcapítulos, porém, apenas quatro estão expostos no **Quadro 4**. A inclusão do subcapítulo remanescente não se deu a partir da reavaliação das categorias e temas dos quadros anteriores, mas a partir da necessidade de contextualização de um conceito específico (*quare*), o qual guiou a análise realizada em todo o capítulo. Sendo assim, ele é o primeiro a ser apresentado no texto.

Quadro 5 - Ficha final de análise: subcapítulos e suas respectivas abordagens, *Earth Mama* (2023).

SUBCAPÍTULOS	Maternidade e mãe-identidade	Periferização social	Estereótipos maternos	Assistência social e comunidade negra	Por outros olhos
ABORDAGENS	Perspectiva sociohistórica da maternidade	Condições financeiras e estruturais	Expectativa do ser mãe	Injustiças e racismo institucional	Dicotomias da maternidade
	Maternidade interseccional	Concentração racial	Maternidade negra e papel social	Comunidade negra	Fugas e fantasias
		Marginalização	Religiosidade		Agência

Fonte: Elaborado pelo autor.

Finalizadas as análises específicas de cada obra, percebemos durante a reestruturação final das categorias em temas, e também a partir da investigação do referencial teórico, que algumas reflexões eram comuns aos dois filmes — as transversalidades das categorias identitárias (homem *gay* negro e mulher-mãe negra), as violências institucionais e sociais, a

busca por pertencimento e redes de apoio e a agência. Tais exemplos mostraram ser necessário um terceiro capítulo (quinto da dissertação) em que houvesse uma análise integrada dos objetos, tanto para responder o problema de pesquisa quanto para responder os desdobramentos dele que surgiram ao longo do trabalho.

Desse modo, a análise realizada no quinto capítulo não partiu de uma ficha de análise, como as outras, porém de um cruzamento das fichas de análise final. Percebemos, portanto, temas comuns a ambos os filmes, os quais decidimos trabalhar de forma integrada nesse capítulo, ajudando-nos a responder às reflexões que permearam todo o trabalho: como são abordadas as questões de diversidade e representatividade nas produções da A24.

1. Uma apresentação histórico-conceitual: teorias, definições e abordagens

Como apresentamos na introdução, esta dissertação está amplamente conectada a conceitos e teorias sociais que, devido a sua complexidade e subjetividade, por vezes podem apresentar diferentes definições, a depender do ponto de partida e/ou reflexão dos respectivos autores e pensadores. No decorrer deste capítulo, nos estendemos, portanto, sobre o referencial teórico base deste trabalho, o qual nos ajudou a formular as principais ideias e argumentações sobre a temática escolhida, de modo a esclarecer a forma como optamos por trabalhar cada conceito e teoria.

Nosso objetivo neste momento não é uma produção extensa sobre as possibilidades e interpretações que cada tópico selecionado pode apresentar, mas sim a explicitação dos caminhos que decidimos seguir. Para evitar dissonâncias quanto à interpretação do que será abordado ao longo do trabalho, priorizamos uma apresentação de definições objetivas, a fim de garantir que os leitores possuam pelo menos um entendimento básico sobre o que será discutido. Pense neste capítulo como uma introdução às verdadeiras reflexões, as quais tomarão forma nos capítulos subsequentes.

No mais, optamos por realizar este momento de contextualização para incentivar os interessados nas temáticas aqui abordadas a elaborarem o próprio pensamento crítico conforme seguimento do texto. As apresentações e definições trazidas servem como convite para pensarmos mais sobre os próximos tópicos.

Sendo assim, este capítulo apresenta um rápido percurso histórico das concepções de diversidade e representatividade, assim como os conceitos que pretendemos utilizar ao longo da dissertação. Também pontuamos os estudos sobre interseccionalidade, esclarecendo o surgimento do termo e sua utilização no campo social. Depois, apresentamos os conceitos de hegemonia, os entendimentos sobre identidade e constituição identitária para, enfim, definir o nosso grupo em foco. Finalmente, a partir de uma postura sociopolítica e econômica, detalhamos o conceito de neoliberalismo progressista e o que isso significa na atual organização e sociedade contemporâneas.

Esclarecemos brevemente que o trabalho enfoca uma companhia audiovisual estadunidense, portanto, quase, senão todos, os conceitos aqui apresentados partem dessa mesma perspectiva. Há momentos no texto onde nos referimos à sociedade ou à organização social que pedimos aos leitores que considerem o ponto de partida dessas reflexões sendo os Estados Unidos. Sabemos que existem diferentes olhares sobre os conceitos desta dissertação, porém, optamos pela realização desse recorte geográfico visto a localização da companhia estudada e a origem do material utilizado como referencial teórico. Ainda assim, visto o

alcance internacional dos filmes, as discussões apresentadas também ajudam a pensar a realidade de países multirraciais e culturais, como o Brasil.

1.1 Diversidade e representatividade: esclarecendo conceitos

Em uma revisão ampla da palavra diversidade, é impossível entendermos ao que ela se refere sem um determinado contexto. Por exemplo, podemos utilizar dessa palavra para nos referirmos a uma série de elementos e acontecimentos do cotidiano que apresentam uma certa variedade de padrões — diversidade de produtos, empregos, serviços, expressões artísticas, entre outros (Vertovec, 2012). Em contextos sociais, porém, percebemos a utilização da terminologia de maneira mais específica, criando-se grupos e conceitos para defini-la e estudá-la mais a fundo.

Conforme Vertovec,

Como apresentado em livros didáticos sobre diversidade (Lituin 1997, Lorbiecki and Jack 2000), os tipos de “diferença” endereçados pelos discursos, políticas e práticas da “diversidade” normalmente distinguem-se entre dimensões de diferença consideradas “fixas” (inatas ou imutáveis: idade, etnia, gênero, raça, habilidades físicas, orientação sexual) ou “fluidas” (“podem ser mudadas”: educação, crença, experiência de trabalho, etc.) (Vertovec, 2012, p. 295, tradução nossa, grifo do autor).

Ainda, segundo ele, o termo diversidade tem sua origem na política de Ação Afirmativa estadunidense, que surge por volta dos anos 1960, influenciada pelo movimento pelos direitos civis e pela legislação de direitos civis adotada no país durante o mesmo período. Implementada como uma política de fato pelo presidente John F. Kennedy, a AA surgiu como uma tentativa de garantir igualdade racial no trabalho — durante a contratação e exercício da profissão — à população negra dos Estados Unidos (Mansky, 2023).

Ação Afirmativa (normalmente referida como AA) foi originada como um instrumento institucional visando a promoção de oportunidades iguais, a luta contra discriminação e ao auxílio de minorias para melhores empregos e educação (Vertovec, 2012, p. 289, tradução nossa).

Inicialmente, a política visava ao alcance apenas da comunidade negra no país, contudo, diversos outros grupos e parcelas da população conseguiram reivindicar seus espaços na AA, ao provar ao sistema que a discriminação e preconceito que sofriam era passível de comparação com os da comunidade negra (Vertovec, 2012). A analogia a qual o autor refere é justamente o fato de que outros grupos e indivíduos marginalizados, não apenas a comunidade negra, também sofrem preconceitos e discriminações de modo relativamente semelhante. Buscando, então, a inclusão nessa nova política de igualdade, diversos grupos

sociais apresentaram seus casos ao governo estadunidense e conseguiram o aval necessário para garantir sua proteção pela AA. “Latinos, Indiano-Americanos e Asiático-Americanos foram eventualmente considerados análogos no que tange a essa discriminação” (Vertovec, 2012, p. 289, tradução nossa). Por sua vez, essa *analogia de opressão* viria a ser estudada anos depois, principalmente pelo feminismo negro, originando os conceitos e entendimentos de interseccionalidade, como veremos isso mais a frente.

A política de Ações Afirmativas, logo, expandiu-se para a área da educação ainda nos anos 1960. Visando a um ambiente menos apartado, a AA implementou uma iniciativa contra a segregação racial nas instituições de ensino estadunidenses (Mansky, 2023). No entanto, isso pareceu não ser o suficiente para os grupos marginalizados — principalmente pessoas racializadas² —, pois ainda faltavam esforços verdadeiros para combater a diferença de tratamento intergrupo, pelos estudantes e pelas próprias instituições (Mansky, 2023). Diversas mobilizações estudantis foram realizadas durante o período com o objetivo de ampliar e melhorar a atuação da AA, intensificando-se ainda mais após o assassinato do ativista e um dos líderes do movimento dos direitos civis, Martin Luther King Jr. Assim, escutando as reivindicações dos estudantes, instituições de ensino, majoritariamente universidades, iniciaram esforços para admitir mais estudantes negros nos anos seguintes (Hartocollis, 2022).

Desse modo, foi por meio desse movimento de analogia de opressão, em que grupos marginalizados pontuaram ao governo estadunidense suas várias queixas contra o modo em que eram tratados socialmente, que a população começou a entender as semelhanças e diferenças que acompanhavam cada grupo, abrindo caminho para movimentos sociais de reivindicação pela maior inclusão e visibilidade dessas comunidades em instituições e na sociedade. Consequentemente, é dessa aproximação e distanciamento de características percebidas inter e intragrupo que surgiram as primeiras ideias do termo diversidade (Vertovec, 2012).

Na academia, por volta dessa mesma época (1960), observou-se um crescente nas produções acadêmicas de relevância na área social, com o estudo sobre identidades,

² Abrasileiramento do termo BIPOC (*Black, Indigenous, People Of Color*) ou, simplesmente, POC (*People Of Color*), utilizado principalmente nos Estados Unidos. Importante apontar que não existe um consenso geral sobre qual termo utilizar, pois se observa certa confusão com o primeiro, ao se acreditar que as letras BI refere-se à bissexuais — orientação sexual que independe da raça ou etnia do indivíduo. Além disso, não há consenso sobre a utilização de ambos os termos, visto que há movimentos que repudiam sua utilização por acreditarem ser parte de uma mudança forçada na língua inglesa que não convém com a realidade (Harmon, 2021). Optou-se pela utilização dessa terminologia (abrasileirada para o texto), pois observou-se sua utilização em discussões raciais mais atualizadas e para se valer de um termo guarda-chuva que abrange indivíduos não-brancos em sua totalidade. Contudo, muitos ativistas chamam a atenção para a utilização de terminologias nas discussões de raça e etnia — acreditam que há uma excessiva preocupação com a linguística e pouca preocupação verdadeira com os acontecimentos; fala-se mais do que se faz (Harmon, 2021).

diversidade e representatividade, os quais, hoje, vemos estarem ligados às manifestações sociais e aos acontecimentos políticos que tomavam forma tanto nos Estados Unidos, quanto na Europa (Twombly, 2018). Logo, nessa área de estudos, devido aos esforços acadêmicos para entender as diferentes possibilidades de organização da sociedade, em contraponto à presente sistematização de dominação hegemônica proposta pelo colonialismo europeu (Rodrigues; Abramowicz, 2013), autores como Stuart Hall e Kimberlé Crenshaw se debruçaram sobre a temática, produzindo trabalhos de grande importância para esse campo. Devido ao reconhecimento de seus trabalhos, assim como de outros autores na mesma área, uma nova dinâmica social é apresentada ao mundo: o reconhecimento das diferenças individuais como necessárias para a constituição dos sujeitos e grupos. A diversidade, então, torna-se um mecanismo para alcançar a prosperidade social (Vertovec, 2012).

De acordo com a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), nos debates de diversidade atuais,

[...] as características percebidas como fixas ou identitárias, que parecem isolar-nos uns dos outros e plantar as sementes do estereótipo da discriminação ou da estigmatização, não devem ser vistas como obstáculos ao diálogo, mas como o próprio chão sobre o qual esse diálogo pode começar (UNESCO, 2009 *apud* Rodrigues; Abramowicz, 2013, p. 17).

Nessa perspectiva, acenderam-se novas discussões sobre diversidade, tanto na academia, quanto nos movimentos sociais, justamente por sua essencialidade no que tange aos processos e entendimentos sobre identidade. Estas passam a ser consideradas como potencialidades: existe mais de uma identidade possível a indivíduos de mesmos grupos e/ou comunidades. Por exemplo, dois indivíduos brancos apresentam, mesmo que da mesma raça, apresentam autoidentificações diversas, pois suas identidades são ligadas ao princípio da diferença. Eles podem ser diferentes em classe social, religião, sexualidade, etc. Na visão de Hall (1989), essa diversificação de identidades pode ser entendida como um produto do meio, incompleto e em progresso, mas necessário para se compreender a diversidade.

Sendo assim, da mesma forma que as identidades são um produto do meio, dependendo, portanto, de um ponto de partida para serem analisadas em sua completude. Consideramos a diversidade também dependente do meio, diante de uma lógica de pluralidade e diversidade. Se existem diversos tipos de diversidade, como pontuamos (produtos, empregos, social, etc.), é preciso definir um eixo central. Logo, nesta dissertação, partimos de uma ideia de subversão da hegemonia social, em que todas as identidades que se contrapõem à lógica hegemônica, adentram a lógica da diversidade.

Com uma maior atenção voltada ao discurso da diversidade atualmente, surgiu a possibilidade de entendê-la como um conceito não apenas contextual, mas também múltiplo e variável, que depende, necessariamente, da definição de um *corpus* específico. Dentro das ciências sociais, essa definição já se apresenta mais concretizada, pois ao nos referirmos ao termo diversidade, utilizando-o como palavra-chave de pesquisas sociais, visualizamos uma semelhança nos resultados: em grande maioria trazem perspectivas de grupos marginalizados e/ou minorizados, que veem nesse aspecto de pluralidade uma possibilidade de igualdade.

Assim, nossa ideia de diversidade parte da ideia da representação de grupos não hegemônicos nos meios de comunicação contemporâneos e pode ser identificada a partir da recorrência desse processo. Mesmo que existam diferentes formas de enxergar, analisar e conceituar a diversidade, compartilhamos da visão de Chen e Hamilton (2015) neste trabalho. “o conceito de diversidade implica tanto a representação de minorias quanto a aceitação social das minorias em grupos” (Chen; Hamilton, 2015, p. 587, tradução nossa). Logo, consideramos não somente a representação dos grupos não hegemônicos (veremos a definição mais à frente), mas também o aceite social desses grupos nos ambientes em que são incluídos. Tal proposição supera o caráter numérico da diversidade (para ser diverso basta apresentar um bom número de indivíduos não hegemônicos) e valoriza a presença de uma atmosfera igualitária de tratamento, onde é dada aos sujeitos a mesma valorização e importância (Chen; Hamilton, 2015). Detalharemos essa questão depois.

Graças a esse novo enfoque dado às pautas sociais, consequentemente, é necessário transmiti-lo à população. Isto é, os entendimentos sobre diversidade precisam expandir-se para além do plano acadêmico. Mesmo que avancemos os conceitos e conhecimentos na área, é necessário disseminar essa nova ótica na sociedade, por meio do que Hall (1997) define como representatividade. Para ele, esse termo refere-se à representação de grupos ou identidades, que apresentam características específicas, para além de um conceito hegemonicamente pré-definido — é a união de uma série de signos, sentidos e contextos que não produzem uma verdade definitiva, mas ajudam a identificar e agrupar sujeitos (Hall, 1997). É dar luz às diferenças, ou semelhanças, individuais e coletivas, das pessoas, de modo a abarcar suas várias faces e reconhecer a necessidade de um espaço para essas características se expressarem. A representatividade, desse modo, está ligada à visibilidade conferida a grupos e indivíduos não hegemônicos, seja na política, na sociedade, ou na mídia.

No entanto, a qualidade e apresentação dessa representatividade depende, obrigatoriamente, da forma como essas representações são apresentadas ou tratadas. Por exemplo, a narrativa construída pelos grupos dominantes para falar dos dominados é diferente

daquela construída pelos dominados para falarem de si mesmos. Como trabalhamos nesta dissertação com uma ideia de contra-hegemonia e minoração de grupos e indivíduos, conferimos sentido a nossa representatividade apenas quando ela retrata aquilo que é diferente (da norma histórica) ou plural. Assim, para nós, a lógica da representatividade só encontra legitimidade ao se manifestar em ambientes onde existem indivíduos subjugados ou discriminados pela ordem hegemônica social, que coloca em prática a relação dominante-dominado e estabelece uma hierarquia de poder baseado nas identidades. Explicando melhor, a representatividade não pode ser considerada quando retrata indivíduos que detêm as vias do poder, ou quando busca a representação da marginalização dentro da própria marginalização — ela só funciona ao colocar em perspectiva as hierarquias da dominação nos ambientes dominantes.

Abrimos aqui um parêntese para pontuar um dos pontos centrais do entendimento de representatividade nesta dissertação: ela deve ser compreendida como uma possibilidade e não como algo fixo. Em uma esfera mais prática, a representatividade deve originar-se na *não intencionalidade* da representatividade, por mais paradoxal que seja. Ela não pode ser o objetivo da representação, mas sim uma possibilidade dela. Não podemos inserir um indivíduo negro em uma produção audiovisual e afirmar que ela é representativa, pois representa indivíduos e comunidades negras. Esse processo deve ocorrer de modo natural. Os indivíduos devem sentir-se representados ali a partir do que veem exposto e não porque é o intuito daquela obra.

Por conseguinte, o discurso embutido nas construções de sentido e de significações da representatividade relaciona-se ao poder do discurso (quem fala, de onde fala, por que fala), que atribui à pauta condição de importância, ou não, conforme o orador fabrica sua narrativa, construindo uma relação de conhecimento-poder (Hall, 1997). Essa relação, em sua lógica, é basilar para encaminhar os debates de diversidade, pois para compreender seus aspectos, onde existe e como é tratada, é imprescindível conhecer o que temos para saber o que não temos.

Finalmente, ao seguir com uma análise do contemporâneo, recortamos um entendimento de diversidade caracterizado pelas influências dos contextos em que está inserida. Se esse é um período marcado pelo multiculturalismo e pela diversificação de identidades (Rodrigues; Abramowicz, 2013), como damos chance para a diversidade? De que forma podemos dialogar com essa ideia atualmente? É desse ponto de vista, então, que passamos à análise das obras de Kimberlé Crenshaw e seus estudos sobre interseccionalidade, que nos auxiliam a entender a multiplicidade de características identitárias.

1.2 Encruzilhadas: revelando a interseccionalidade

Segundo argumenta Crenshaw (1989), indivíduos de grupos não hegemônicos não necessariamente possuem suas identidades totalmente vinculados a eles. Pelo contrário, devemos sempre considerá-las como um trecho de infundáveis cruzamentos, podendo ser organizados em mais de um agrupamento conforme suas características. Dentro da abrangente área da diversidade social, com sua série de processos e categorias identitárias³, existem características de determinados grupos e/ou comunidades que se entrelaçam, sobrepõem-se e/ou se complementam (Crenshaw, 1989). Com suas identidades sempre em construção (Hall, 1989), indivíduos podem tornar-se parte de um ou mais grupos, sendo tratados, referidos e relacionados conforme àqueles que fazem parte. O conjunto de características não hegemônicas que os sujeitos podem apresentar, portanto, torna-se mais um identificador de diversidade. Indivíduos racialmente hegemônicos (brancos) podem ser não hegemônicos quanto a sua sexualidade por exemplo. Ilustrativamente, observamos essa lógica muito presente nos debates feministas negros, pois apresenta um grupo que é definido por duas identidades diferentes, impossíveis de serem desvinculadas: mulheres e negros (Kyrillos, 2020).

Não por acaso, é a partir do feminismo negro que os estudos de diversidade se aprofundam ainda mais, sendo essa corrente um dos palcos para a criação de novos termos que implicam a leitura dos processos identitários como múltiplos e em constante construção. Esse entrelaçamento de características que formam a identidade do sujeito é nomeado a primeira vez por Kimberlé Crenshaw como interseccionalidade (Kyrillos, 2020), apresentando um papel importante nas discussões sobre “as complicadas dinâmicas das diferenças e as solidariedades das semelhanças em contextos de antidiscriminação e políticas de movimentos sociais” (Cho; Crenshaw; McCall, 2013, p. 787, tradução nossa). Nesse sentido, surge como uma ferramenta que nos auxilia a olhar as identidades em sua completude, “[...] uma ferramenta de análise que consegue dar conta de mais de uma forma de opressão simultânea” (Kyrillos, 2020, p. 1). Ou seja, os indivíduos devem ser entendidos, vistos e escutados a partir da transversalidade de suas características, em completude.

³ Utilizamos esse termo para nos referir às possibilidades de organização de identidades em diferentes categorias, conforme critérios pré-definidos. Por exemplo, gênero, sexo, raça, etnia, etc. podem ser consideradas categorias que aproximam e distanciam indivíduos a partir de características iguais e distintas.

Mesmo que a interseccionalidade ajude a reconhecer fluxos e características identitárias diferentes em indivíduos e grupos, é um conceito que funciona melhor para analisar discriminação e subordinação (Crenshaw, 2002).

A associação de sistemas múltiplos de subordinação tem sido descrita de vários modos: discriminação composta, cargas múltiplas, ou como dupla ou tripla discriminação. A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (Crenshaw, 2002, p. 177).

Mesmo antes de ter uma nomenclatura definida, a pauta multi-identitária da diversidade já vinha sendo trabalhada por algumas mulheres negras, em países étnica e racialmente diversos, como o Brasil por exemplo, que utilizavam da mesma ideia em suas elaborações conceituais e sociais sobre opressão e discriminação. Nessas discussões, acadêmicos e feministas negras abordavam muito as questões do lugar do negro na sociedade, ainda mais profundamente o lugar da mulher negra na sociedade — que reivindicava seu espaço não apenas no que tange à raça, mas também seu espaço enquanto mulher, nos discursos de gênero (Kyrillos, 2020). Observando os trabalhos de Crenshaw, e outras autores estadunidenses que participam ou participaram da corrente do feminismo negro, como Patricia Hill Collins e bell hooks, notamos contestações potentes que vão ao encontro dos trabalhos brasileiros, evidenciando que os movimentos e reivindicações sociais assemelhavam-se, naquela época, ao redor do mundo, principalmente quando levantamos a pauta da (anti)discriminação, influenciada pela sede contra-hegemônica da população.

Dessa expansão orgânica das noções de interseccionalidade — mesmo que por vezes não nomeada —, fortaleceu-se sua utilização como método de análise para a identificação de diferenças e semelhanças inter e intragrupo. “A insistência da interseccionalidade [...] teve um papel importante na consideração do gênero, raça, e outros eixos de poder em uma gama de discussões políticas e disciplinas acadêmicas” (Cho; Crenshaw; McCall, 2013, p. 787, tradução nossa). Assim, apreendemos que os estudos de interseccionalidade foram essenciais para o fortalecimento de outras pautas sociais nos discursos contemporâneos. Tendo em vista que a construção da noção de diversidade para as ciências sociais recai sobre tais pautas, evidenciamos a importância desse modo de análise para avançar as teorias e concepções de diversidade de forma geral.

Nesse sentido, ainda que tenha suas origens no movimento feminista negro, a interseccionalidade atualmente é um conceito que atravessa desigualdades políticas e estruturais (Cho; Crenshaw; McCall, 2013) e “ajuda a revelar como o poderio é difundido e diferenciado através da criação e desenvolvimento de identidades que se sobrepõem” (Cho; Crenshaw; McCall, 2013, p. 797, tradução nossa). Os processos hegemônicos e hierárquicos não são mais analisados de forma macro, considerando apenas um aspecto identitário⁴ individual, mas agora consideram todos os processos que envolvem a construção do sujeito.

Desde sua primeira aparição até hoje, a interseccionalidade é utilizada de formas diferentes, seja como ferramenta para identificação de diferentes categorias identitárias, seja como método de análise de desigualdades e discriminações. No entanto, autores chamam a atenção para sua utilização como um conceito que permite analisar as singularidades da relação dominante-dominado. “Se críticos acreditam que interseccionalidade é uma questão de identidade e não de poder, eles não compreendem quais diferenças fazem a diferença. Mais, é essa exata análise de poder que revela quais diferenças são significativas” (Tomlinson, 2013, p. 1012 *apud* Cho; Crenshaw; McCall, 2013, p. 798, tradução nossa). Sendo assim, é mais sobre a construção de um entendimento de como a hegemonia corta a sociedade, do que uma simples metodologia para tabelar as possíveis identidades existentes.

O pensamento interseccional, então, como é fundamental para o entendimento da pluralidade das identidades, conecta-se também com nossa ideia de diversidade — o papel da interseccionalidade é apresentar uma noção de diversidade que trabalhe justamente com a ideia de poder e dominação.

É devido a isso que Crenshaw chama atenção para uma perspectiva ainda mais limitante no debate interseccional,

É menos provável que a vulnerabilidade interseccional seja identificada onde a análise dominante está estruturada como uma investigação categórica (ou de cima para baixo) sobre como as discriminações colore o nosso mundo social. As consequências interativas do racismo e da discriminação sexual somente serão reveladas se essa abordagem de cima para baixo for reconfigurada de forma a seguir as pistas da discriminação até o ponto onde as práticas de subordinação interagem com, influenciam e são influenciadas por outras formas de subordinação (Crenshaw, 2002, p. 182).

A possibilidade de representações diversas e verdadeiramente representativas, assim, é quase que impossibilitada quando seu ponto de origem advém da lógica hegemônica e hierárquica estrutural. Os grupos que detém o poder, por vezes, não possuem interesse de encarar os efeitos dos preconceitos e a complexidade das identidades marginalizadas,

⁴ *Identitário* é utilizado ao longo deste trabalho como algo relativo à identidade.

trazendo representações sem o caráter da subordinação interseccional, impedindo a necessária análise de baixo para cima (Crenshaw, 2002). Nessa perspectiva, cada análise realizada, dependeria então, da perspectiva do analista, em sentido de verificar o caráter de opressão que recai sobre grupos marginalizados dentro de recortes específicos (Crenshaw, 2002).

Por causa dessas possíveis limitações — e do entendimento que as análises interseccionais são múltiplas a depender do contexto com a qual são realizadas —, reconhece-se a interseccionalidade não como uma teoria fixa, mas como um conceito tão em transformação quanto as próprias identidades. “Uma identidade interseccional não é pronta [...] e, por isso, possibilita a criação de conexões entre esses fragmentos de várias maneiras” (Carastathis, 2013 *apud* Cho; Crenshaw; McCall, 2013, p. 802, tradução nossa). A apreensão de novas categorias identitárias deve ser, nessa perspectiva, feita através e para identificar formas de opressão sistêmicas. Mesmo que seja utilizada como mecanismo para entender a diversidade, aqui enquanto pluralidade de autoidentificações e identidades, em outras áreas que não sociais, a “interseccionalidade não foge nem deixa de ser mediada pelas questões de raça e gênero que problematiza” (Cho; Crenshaw; McCall, 2013, p. 791, tradução nossa).

Portanto, o estudo interseccional, apesar de constantemente em construção, não deve se distanciar de seu cunho social, sendo uma conceituação passível de utilização na dialética da diversidade e representatividade — por isso tão essencial seu entendimento. Por ser rigorosamente ligada a ambos os conceitos, esses funcionam melhor quando analisados por meio de uma ótica interseccional. Tanto a diversidade quanto a representatividade conferem visibilidade à lógica hierárquica e de poder hegemônica, ou seja, não existe falar desses conceitos sem abordar um movimento que questiona essa estrutura hegemônica. A interseccionalidade nada mais é que uma sensibilidade analítica (Cho; Crenshaw; McCall, 2013) para verificar o funcionamento dos sistemas de poder.

1.3 Nomeando um recorte: grupos não hegemônicos

Optamos por utilizar nesta dissertação o termo *grupos não hegemônicos* para nos referirmos ao recorte que analisamos frente aos contextos de diversidade e representatividade. Essa nomenclatura, para que sua utilização seja verdadeiramente entendida neste trabalho, necessita explicação. Assim, apresentaremos a seguir alguns conceitos básicos para, depois, desenvolver o que chamamos de grupos não hegemônicos.

Ao longo deste projeto, trabalhamos bastante o conceito de hegemonia proposto por Antonio Gramsci, filósofo italiano que nos permite compreender como as relações de poder, dominante-dominado, estendem-se na contemporaneidade. Partindo da análise de Moraes

(2010), podemos definir hegemonia como uma forma de dominação que visa à subordinação de uma classe a outra, por meio dos consensos social e ideológico (Moraes, 2010). Ela define, então, o poderio de um determinado grupo sobre outro, diante de uma ideia em que o domínio possa ser mantido pelo consentimento das massas, sem necessariamente utilizar-se da força coercitiva (Alves, 2010).

Conforme coloca Gramsci (*apud* Moraes, 2010),

A hegemonia é obtida e consolidada em embates que comportam não apenas questões vinculadas à estrutura econômica e à organização política, mas envolvem também, no plano ético-cultural, a expressão de saberes, práticas, modos de representação e modelos de autoridade que querem legitimar-se e universalizar-se. Portanto, a hegemonia não deve ser entendida nos limites de uma coerção pura e simples, pois inclui a direção cultural e o consentimento social a um universo de convicções, normas morais e regras de conduta, assim como a destruição e a superação de outras crenças e sentimentos diante da vida e do mundo (Gramsci, 2002b, p. 65 *apud* Moraes, 2010, p. 55).

Logo, como o processo de dominação hegemônico caracteriza-se pelo avanço progressivo da dominância de um grupo **A** em relação a um grupo **B**, o conceito relaciona-se diretamente com “modificar mentalidades e valores, abrindo caminho a novas premissas éticas e pontos de vista, capazes de agregar apoios e consensos e, assim, afirmar-se perante o conjunto da sociedade” (Moraes, 2010, p. 56). Essa característica, portanto, afasta a hegemonia de uma coerção agressiva, como observamos em ditaduras por exemplo, e a aproxima de um modelo coercitivo gradual, conforme se perpetua uma ideia de consenso social.

A dominação, agressiva e autoritária, expressa-se sobre o que Gramsci define como sociedade política, enquanto na hegemonia da sociedade civil prevalecem a direção e o consenso. É na última que estão presentes as instituições capazes de propagar uma nova ordem ideológica, como a Igreja, as escolas e *os meios de comunicação* (Moraes, 2010). No entanto, “Gramsci (2002a, p. 62) indica ser possível ocorrer, em determinado momento histórico, a síntese simultânea de hegemonia e dominação, consenso e coerção, direção e ditadura. É o momento em que fracassa o consenso espontâneo e sobressai a supremacia” (Moraes, 2010, p. 57-58). Isso evidencia que, mesmo havendo uma separação entre sociedade política e sociedade civil, para garantir a dominância do grupo **A** em relação ao **B**, não há empecilhos para tais sociedades se unirem.

Ressaltamos aqui, porém, a necessidade de ir mais a fundo nas análises da sociedade civil, sem nos aprofundarmos nos quesitos da sociedade política, mesmo que ambas sejam passíveis de conexão. Se é na sociedade civil que a hegemonia toma forma, pois são

disseminadas ideologias articuladas através de discursos construídos para não soarem autoritários (Moraes, 2010), é nela que precisamos analisar o exercício da hegemonia para entender seus modos de atuação.

Então, como é nas instituições civis que são disseminadas novas ordens ideológicas, as quais são fundamentalmente parte da sociedade civil, os meios de comunicação, como parte desse eixo, apresentam papel na hegemonia, seja para auxiliar sua implementação, seja para a sua manutenção. “Os veículos ocupam posição distintiva no âmbito das relações sociais [...], elevando o mercado e o consumo a instâncias máximas de representação de interesses” (Moraes, 2010, p. 61). Na ordem hegemônica, assim, a comunicação torna-se crucial para a veiculação de posicionamentos sociopolíticos, de modo a servir como ferramenta nesse sistema. A formação de opinião e a concepção de novas perspectivas por esses veículos guia o senso crítico da população e são escolhidas as temáticas que merecem atenção ou esquecimento, em premissa de controle ideológico. “[...] é no domínio da comunicação que se esculpem os contornos da ordem hegemônica, seus tentáculos ideológicos, suas hierarquias, suas expansões contínuas no bojo da mercantilização generalizada dos bens simbólicos” (Moraes, 2010, p. 68).

Ainda assim, na disposição multicultural da sociedade contemporânea, uma ordem hegemônica torna-se quase impossível (Crenshaw, 2002). Mesmo que apresentem um caráter fundamentalmente controlador, os meios de comunicação da racionalidade neoliberal permanecem abertos às demandas da população. Por ser extremamente mercadológica, a comunicação depende, também, dos desejos populares para manter sua relevância na estrutura da sociedade civil. A importância dada a certos debates e temáticas pela mídia só é legitimada caso ela se mostre igualmente aberta aos desejos civis — o alcance do consenso deve ser cadenciado para não mostrar dominação. Uma perspectiva autoritária construída pelos meios de comunicação desestruturaria sua legitimidade e colocaria em risco sua importância na contemporaneidade. O entendimento dos movimentos exaustivos de dominação que se impuseram ao longo da história impedem a implementação de uma prática de controle homogênea e direta, pois a lembrança do sofrimento do passado é marca do contemporâneo.

Em face disso, as dicotomias da mídia, em sentidos de disseminação de ideologias e conformidades com os desejos da população, abrem espaço para movimentos contra-hegemônicos, que visam à abordagem de temáticas mais variadas pelos meios de comunicação (Moraes, 2010). Os veículos de comunicação tornam-se, ao mesmo tempo, ferramentas para o alcance da hegemonia e palco para a sua própria oposição. O grande fluxo de informações dificulta o nivelamento social, no que tange ao controle, e a compreensão de

novas estruturas sociais, através do reconhecimento da diversificação social, política e cultural, atrai um ideário de reação contra os movimentos dominantes.

Como coloca Moraes (2010),

Trata-se de apresentar argumentações alternativas para vergar o senso comum, aprofundando e aperfeiçoando o conhecimento crítico da realidade para transformá-la [...] vislumbrando o presente como passível de ser alterado por ações concatenadas e convincentes (Moraes, 2010, p. 73).

Dessa forma, no vértice dos estudos sociais contemporâneos, prezamos pelo entendimento da sociedade em sua organização hoje, assomada por diferentes culturas e identidades, considerando as questões individuais e coletivas dos sujeitos, de modo a investigar como essas relações tomam forma. Pensar contra-hegemonia é, assim, refutar a lógica estrutural dominante da sociedade, indo de encontro à ideologia que planifica o diferente e extingue a diversidade. É entender que a hegemonia é uma violência a partir do momento em que silencia grupos e vivências que, historicamente, sempre foram o grupo **B** — marginalizado, discriminado, oprimido.

O pensamento interseccional é, talvez, o precursor da estruturação de um debate anti-hegemônico contemporâneo melhor fundamentado e crítico, em que as subjetivações e pluralidades são passíveis de consideração na ótica da dominância. Reverter e reivindicar o processo hegemônico atual, então, significa levantar uma racionalidade crítica contra a dispersão em massa de informações e “desenvolver batalhas permanentes por uma comunicação plural e não oligopolizada, no quadro geral das lutas por outra hegemonia, fundada na justiça social e na diversidade” (Moraes, 2010, p. 75).

Nessa lógica, e diante do entendimento do papel dos meios de comunicação na manutenção dos sistemas políticos, verificamos um movimento que desafia a estabilidade do poder social por grupos historicamente dominantes e eleva a posições de reivindicações grupos que foram apagados ao longo da história. Conforme coloca Silva (2014), essas relações de poder iluminadas pela contraposição dominante-dominado, lembrado-esquecido, cultuado-marginalizado, trazem consigo os debates de identidade e diferença, pois estão estritamente conectados à dialética da autoridade. Essa classificação binária dos grupos sociais facilita a construção de uma organização hierárquica de importância em que a identidade e a diferença são ativamente produzidas, são produtos dos meios sociais e culturais (Silva, 2014). As diferentes categorias identitárias são fruto das relações de poder estruturais, pois definem as interações individuais com os acontecimentos do mundo. Analisar o

pluralismo através de um binômio classificatório é construir uma relação de maior-menor importância entre as duas parcelas.

Fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é “natural”, desejável, única (Silva, 2014, p. 83).

Consequentemente, a conceituação e naturalização de uma identidade normal em detrimento de outras, externaliza uma perspectiva de dominância consensual entre diferentes identidades, sendo essa a principal característica da hegemonia como forma de dominação. Ainda como coloca Silva (2014), conceder protagonismo a uma identidade específica a diferencia das outras sobre uma lógica de que ela não será vista como *mais uma*, e sim como *a identidade*. Portanto, participar do recorte dominante, seja ele étnico, racial, de gênero, sexual, entre outros, é conferir ao diferente o aspecto de identidade, enquanto o dominante permanece como o padrão, a norma, sem necessidade de ser categorizado. “A força homogeneizadora da identidade normal é diretamente proporcional à sua invisibilidade” (Silva, 2014, p. 83).

O ato de classificar e hierarquizar identidades, por sua vez, deve partir de um ponto específico, pois toda hierarquia possui bases e topos. Assim, sob a égide de uma organização social que parte de um princípio de dominação hegemônica, há naturalmente um grupo historicamente preparado para realizar tal classificação. No entanto, dessa mesma concepção que concede a certos grupos o direito de classificar, surgem movimentos que vão de encontro a essa ideia — os movimentos contra-hegemônicos. Como partem da premissa de que é preciso enxergar a sociedade de uma forma mais plural e menos centralizada, realizam um movimento centrífugo em relação à ideologia hegemônica. Esse pensamento de oposição visa à desconstrução das hierarquias em tentativa de conferir a mesma importância às diferentes identidades e considera a diferença não como uma característica a ser evitada, mas como um conceito intrinsecamente conectado à ideia de identidade (Silva, 2014).

Para produzir um pensamento contra-hegemônico, porém, é necessário demonstrar a não participação no pensamento hegemônico, isto é, torna-se imperioso provar que os privilégios que certos grupos possuem não é o mesmo para outros. Conforme nos mostra Crenshaw (2002), analisar a vulnerabilidade das identidades por meio de uma investigação categórica, de cima para baixo, é difícil, pois a visão do dominador impera sobre a visão do dominado. A possibilidade de compreensão desses mecanismos de poder deve vir de uma

análise de baixo para cima, deve partir da discriminação até alcançar o privilégio. Desse processo, legitima-se a qualidade de reivindicação dos movimentos contra-hegemônicos, uma vez que as dicotomias de direitos, tratamento e responsabilidades são postas na mesa. Os grupos dominados passam, então, a lutar por seus espaços na sociedade, enfrentando a ótica binária das classificações (certo-errado, forte-fraco, importante-esquecido) e questionando a identidade e a diferença entre as relações de poder (Silva, 2014).

Identificamos, portanto, a criação de laços para unir essas identidades marginalizadas, de modo que possam reivindicar seus direitos juntas. Paradoxalmente, é das diferenças entre esses grupos que observamos sua aproximação e a formação de “laços imaginários que permitam “ligar” pessoas que, sem eles, seriam simplesmente indivíduos isolados, sem nenhum “sentimento” de terem qualquer coisa em comum” (Silva, 2014, p. 85, grifo do autor). As categorias identitárias, por mais distantes que pareçam umas das outras, unem-se a partir do seu caráter de não participação — uma não participação da estrutura hegemônica histórica que centralizou identidades específicas e afastou outras. Assim, compreendemos a importância da diversidade na criação de aberturas para o diálogo, autorizando movimentações contra-hegemônicas que tenham seu início pautado na oratória e reivindicações apaziguadoras sem traços austeros diretos.

Finalmente, definimos o recorte a ser utilizado neste trabalho: os grupos não hegemônicos. Apresentadas as definições de diversidade, representatividade, interseccionalidade, hegemonia, identidade, é possível, agora, construir a ideia necessária para a utilização da expressão grupo não-hegemônico.

Trabalhando com grupos e identidades tão diversas, que apresentam por si só qualidades transversais, torna-se complexo encontrar um ponto de consonância entre elas. Sabemos que as vivências de um homem branco não são as mesmas de um homem negro; que não são as mesmas de uma mulher negra; que não são as mesmas de uma mulher branca, etc. Essa comparação dicotômica pode ser realizada de diversas formas diferentes, utilizando inúmeras identidades e/ou categorias identitárias para construir esse pareamento. Nesse sentido, a lógica binária que apresenta grande força para a categorização e hierarquização de grupos e indivíduos (Silva, 2014), não tem a mesma força quando procuramos um padrão entre identidades, pois rejeita a pluralidade. Se negamos o binarismo, parece-nos mais adequado seguir por uma lógica de pensamento interseccional, que considera as multiplicidades individuais e permite um entendimento melhor das forças e mudanças do mundo.

Contudo, o conceito de interseccionalidade, como vimos, é utilizado como ferramenta que auxilia na análise da discriminação de grupos e das estruturas de poder, por isso, para garantir sua efetividade é necessária uma definição que vá além dos preceitos contra-hegemônicos. É preciso designar os eixos de análise para, depois, realizá-la. Sendo assim, implementa uma identificação de mecanismos de subordinação (Crenshaw, 2002) e nos ajuda a encontrar semelhanças e diferenças entre os sujeitos. É dessas diferenças, por fim, que concebemos um conceito de grupo não hegemônico, atreladas diretamente às identidades (Silva, 2014), que evidenciam os grupos que desafiam a ordem hegemônica da sociedade, em aspectos de privilégio e discriminação, diante de uma estrutura histórica que os subjuga, marginaliza e exclui.

1.4 Reinvenções neoliberais: o neoliberalismo progressista

Além de pensar como as identidades são construídas e como se comportam frente ao mundo, precisamos entender como o próprio mundo se comporta. Apresentamos anteriormente os aspectos sociais, desejos e mobilizações populares, que caminharam junto à sociedade desde o surgimento do movimento pelos direitos civis e da AA. Neste subcapítulo, então, trazemos brevemente um recorte sociopolítico e econômico, a fim de esclarecer parte do sistema capitalista que rege as relações pessoais, organizações, bens, direitos, etc. — o neoliberalismo.

Há muito o neoliberalismo abandonou sua posição de doutrina e ideologia, e se concretizou como uma racionalidade que se debruça sobre a contemporaneidade em uma dimensão totalizadora, governando não somente aspectos antropológicos (como a economia e o mercado), mas também aspectos biológicos (como pensamentos, desejos e vontades individuais) (Dardot; Laval, 2016). Resultado da mais recente expressão do capitalismo, o neoliberalismo institui-se como a atual fase capitalista que percorre as veias do mundo e as raízes da sociedade, elevando como norma uma concorrência generalizada, econômica, política e social. Segundo Dardot e Laval (2016), a atual sociedade neoliberal não se edificou da noite para o dia, ou como uma transfiguração da teoria à prática, mas sim por meio de diversos processos e diferentes implementações dessa racionalidade nas mais diversas áreas.

A praxe do presente neoliberalismo caracteriza-se como um período de total governança, em que as proposições dessa racionalidade conduzem os modos de ser e estar do mundo contemporâneo, tornando-se difícil identificar processos e movimentações em que o neoliberalismo não esteja presente. A sociedade figura-se, então, como um grande mercado, em que indivíduos competem uns contra os outros sobre uma máxima de produtividade e

desempenho, e prevalece aquele quem mais produz, com rapidez e eficiência, os resultados desejados (Ehrenberg, 2010). Seja na economia, na política, ou em aspectos sociais, os imperativos da competição orientam as práticas dos sujeitos e das organizações, ditando, silenciosamente, como devem conduzir e executar suas ações para se sobressair aos demais competidores. A exploração do homem pelo homem em prol do ganho de capital e da eficiência, regula a sociedade sobre uma perspectiva de autorregulação performática (Han, 2018), em que a tecnologia e a inovação tornam-se peças-chave na diagramação contemporânea da produtividade (Crary, 2014). Na selva antropológica, fruto dessa racionalidade, portanto, não vence aquele que é mais forte, porém o mais produtivo — a produtividade torna-se sinal de competência.

Nesse sentido, o neoliberalismo não somente afeta as organizações, os meios de trabalho e os indivíduos, mas também exerce sua influência ideológica na mídia. Como nos mostra Gray (2013), nessa racionalidade, a mídia é um ambiente essencial para as relações de poder operarem, de modo a ajudar na regulação e gestão de indivíduos. Para nós, a compreensão dos valores da mídia não é nova, pois o pensamento de Gray corrobora a exata perspectiva trazida por Moraes, quando este evidencia a importância dos meios de comunicação para a disseminação de ideologias. A mídia na contemporaneidade está, então, sob o regime neoliberal de produção, sendo utilizada como ferramenta para a construção e manutenção de uma hegemonia social, ao guiar e nivelar os desejos e necessidades da sociedade civil (Moraes, 2010).

No entanto, com o capitalismo funcionando a todo vapor e a racionalidade neoliberal reinando nos quatro cantos do planeta, não demorou muito para que essa sistematização global encontrasse um fim em si mesma. Mais, devido aos avanços dos estudos sociais e ao maior número de manifestações da sociedade civil pelo fim do contrato hegemônico que rege a sociedade, a crise neoliberal estendeu-se não apenas sobre sua estrutura e base econômica, mas sobre diversos outros setores da sociedade em que o caráter social apresenta suma importância (Fraser, 2022).

Segundo Nancy Fraser,

[...] as contradições do sistema levam não apenas a uma crise econômica, mas também uma crise na saúde, na ecologia, e na política, as quais encontram-se atualmente em seu auge, cortesia de um longo processo de excessivo consumo corporativo denominado neoliberalismo (Fraser, 2022, p. XVI, tradução nossa).

Ainda nas concepções da autora, entra-se, então, em um período em que não é mais possível garantir a legitimidade do neoliberalismo, visto que as próprias práticas dessa

racionalidade colocam em cheque sua validade (Ribeiro; Bressiani, 2020). A crise capitalista, portanto, não arranha apenas a superfície dessa racionalidade, mas desestrutura suas bases mais fundamentais, desequilibrando sua qualidade de governança, e revelando seu lado primordialmente expropriador. O bem-estar da economia é mais importante que o bem-estar social (Crary, 2014).

Em uma sociedade reconhecidamente instável, torna-se impossível ao neoliberalismo garantir sua legitimidade como racionalidade funcional e adequada à organização global quando o que mais se observa é sua lenta autodestruição a partir da imperiosidade do consumo. Nesse momento de crise, logo, vemos o neoliberalismo se reinventar, realizando a manutenção de sua dominância sem abandonar sua essência competitiva e de valorização mercadológica. Os projetos e práticas das instituições, dos indivíduos e dos grupos sociais, assim, desvinculam-se da inovação e se conectam à reimaginação. Passam a ser utilizadas novas palavras, novos conceitos, novas introduções, a fim de tocar os imaginários individuais e coletivos em tentativa de provar que essa expressão do capitalismo ainda é válida para governar o mundo (Ribeiro; Bressiani, 2020).

Por mais paradoxal que seja, a racionalidade neoliberal vê em sua crise e impotência uma nova possibilidade de crescimento. Em um sistema de força exaurida, com uma população cansada, em que nem seus principais apoiadores encontram vigor suficiente para permanecer a defendê-lo, como garantir o funcionamento desse novo modelo? Se a fagulha da oposição neoliberal voa pelo ar e ameaça, a qualquer momento, tornar-se combustível para manifestações contra-hegemônicas, como se implementa tal organização sem o repúdio da sociedade civil?

A racionalidade neoliberal começa, então, a acompanhar as mudanças do mundo, propondo novas organizações e pautas que, notoriamente, ganharam importância com o passar dos anos. O neoliberalismo se reestrutura sobre uma perspectiva progressista em tentativa de reconquistar sua legitimidade e reconstruir sua importância como sistema de organização global (Fraser, 2022). Assim, é conferida mais importância aos desejos populares de modo que a racionalidade, a princípio, parece funcionar em prol do indivíduo, como uma política à disposição social.

Segundo Fraser, em conversa com a *Le Monde Diplomatique* Brasil,

Você embrulha isso como se fosse progressista e emancipatório. Você embrulha como se tivesse algo a ver com anti-discriminação, com derrubar barreiras para as mulheres talentosas, ou pessoas de cor e LGBTQ talentosas. O neoliberalismo progressista veste essa economia política oligárquica e plutocrática com adornos de

novos movimentos sociais de políticas progressistas de reconhecimento (Ribeiro; Bressiani, 2020, página única).⁵

Desse contexto, origina-se o neoliberalismo progressista (Ribeiro; Bressiani, 2020; Fraser, 2022), que ressurgiu como uma reinterpretação da desgastada racionalidade neoliberal, alcançando, porém, outros grupos e ambientes que antes pareciam hostis. Essa nova racionalidade abraça pautas sociais de modo mais forte e confere mais importância aos movimentos sociais. Assim, surgem abordagens mais diversificadas e menos conservadoras por parte das organizações e meios de comunicação, e o que antes parecia anunciar o fim do neoliberalismo, passa a ser utilizado como adorno para garantir sua própria manutenção.

Para a sociedade civil, essa nova organização parece, à primeira vista, abrandar os impactos neoliberalistas na contemporaneidade, menos em sentidos econômicos e mercadológicos e mais em questões sociopolíticas, uma vez que se fantasia com temáticas da militância que facilmente adentram nichos sociais. Logo, o discurso assemelha-se a uma campanha de marketing para promover uma racionalidade disfarçada de inovação, cujo objetivo é atrair consumidores e não promover, de fato, mudança na visão social. É nessa perspectiva, por fim, que iremos pensar a atuação da mídia e meios de comunicação na contemporaneidade: envoltos pelo manto neoliberal que reformulou sua própria conduta a fim de preservar sua influência global.

⁵ Disponível em: <https://diplomatieque.org.br/nancy-fraser-o-neoliberalismo-nao-se-legitima-mais/>. Acesso em: 8 out 2023.

2. Mídia, Hollywood e A24: transversalidades neoliberais nos meios de comunicação

Em consequência do acelerado fluxo informacional da contemporaneidade (Han, 2018), acontecimentos e abordagens antes invisibilizados e/ou não noticiados (propositalmente), pois não convinha com as ideias neoliberais, hoje, possuem posições de hipervisibilidade e são celebrados constantemente, principalmente devido à chegada da era digital (Gray, 2013). As temáticas de cunho social que eram consideradas como importantes apenas por estudiosos da área ganharam reconhecimento nos debates progressistas atuais. Reconhecidos como parte dos direitos humanos, as questões de gênero, raça, etnia, sexualidade, entre outros, tornaram-se pautas de diversidade no discurso público e estabeleceram relevância na contemporaneidade. O que surge como um desejo de indivíduos e grupos, porém, não demora a encontrar outros apoios.

Com a racionalidade neoliberal deslegitimada (Fraser, 2022), esse sistema viu necessidade de reavaliar condutas e proposições (sociais, econômicas, políticas, etc.), a fim de garantir e manter sua relevância. Os campos da diversidade e da representatividade, então, passam a ser vistos como oportunidades importantes à manutenção do neoliberalismo. Se a sociedade clama por mais centralidade para com questões de direitos humanos e civis, tal racionalidade aproveitou o momento para legitimar sua importância. Distanciando-se da perspectiva da não utilidade no que tange às temáticas sociais, o neoliberalismo, agora, apoia-se sobre uma ótica diametralmente oposta: veste os desejos do público na tentativa de estabelecer controle sobre a população.

Com a união entre diferença, visibilidade e reconhecimento de um lado, e a mídia, discursos populares como multiculturalismo, liberdade do consumidor e autonomia de mercado de outro, diferenças de raça, gênero e sexualidade operam como técnicas normativas de regulação e controle (Gray, 2013, p. 774, tradução nossa).

O movimento de hipervisibilidade que, à primeira vista, serviria como um espaço de inclusão ao não hegemônico, na verdade, apresenta-se também como um dispositivo de controle em que as representações desse grupo na mídia são fundamentadas a partir da ótica dominante-dominado. Há, assim, uma dicotomia quanto às concepções de diversidade nos meios de comunicação contemporâneos. Por um lado, temos produções que visam à defesa dos direitos humanos, como o jornalismo e o cinema independentes e perfis de ativistas nas mídias sociais. Por outro, temos conteúdos que reforçam a hipervisibilidade como recurso de manutenção à hegemonia, como muitos filmes *mainstream* e produções sensacionalistas. O que pontua Gray (2013) nesse trecho, então, é justamente essa segunda parte.

Na perspectiva do autor, os meios de comunicação, principalmente nos Estados Unidos, perpetuam imagens e representações estereotipadas da não hegemonia, resultando em falsas premissas de diversidade e representatividade na mídia contemporânea. Mobilizações pró-visibilidade que pareciam ser, de certa forma, a solução àqueles minorizados e marginalizados para que suas histórias fossem escutadas e seus direitos, concedidos, tornam-se também campo de manutenção de estereótipos. Em contrapartida, como pontua Molina-Guzmán (2016), diversos movimentos sociais têm alcançado a mídia com exigências para além de representações estereotipadas, ou seja, existem movimentações atuais que vão de encontro à dinâmica da hipervisibilidade como controle e passam a exigir posicionamentos de diversidade e representatividade *reais*.

Desse modo, essa perspectiva evidencia a necessidade de investigar como a diversidade e as pautas de representatividade são trazidas e abordadas pelos meios de comunicação na contemporaneidade para entendermos quais os diálogos que esses retratos propõem à sociedade. Com a sociedade contemporânea atuando, ainda, sobre perspectivas hegemônicas, de que formas as temáticas de inclusão são promovidas, recebidas e entendidas pelos indivíduos? Ao longo deste capítulo, portanto, trazemos como esse contexto se desenvolve no cenário audiovisual e o que/como isso afeta os estúdios e companhias que operam nesse setor. Ao final, apresentamos a A24 e como ela se insere no mercado contemporâneo, considerando a imbricação de tais temáticas.

2.1 Mídia Progressista: construindo discursos

Para Crawford-Holland (2020), a mídia contemporânea atua sobre uma máxima neoliberal de controle mercadológico, em que as narrativas e notícias divulgadas por ela baseiam-se nas relações de mercado, isto é, prioriza-se informar aquilo que é útil, mais do que aquilo que é necessário. Os meios de comunicação funcionam como mecanismos de controle que visam influenciar os modos como o público percebe práticas sociais e interage com o mundo.

[...] nos Estados Unidos, a mídia é o espaço primário de proliferação de mais diferença, não menos, mais visibilidade, queixas e ressentimento: eles produzem e circulam diferenças, organizando, narrando e definindo um valor para corpos, ameaças, políticos, clima, apresentações, entre outros, no processo. A capacidade dos meios de comunicação estadunidenses de alcançar públicos demográficos precisos baseado nas “diferenças” mercadológicas e definir conteúdos baseados nessas diferenças articula bem com discursos culturais de escolha de mercado, políticas públicas de privatização e estruturas e práticas sociais pós-raciais de diversidade e multiculturalismo (Gray, 2013, p. 783, tradução nossa, grifo do autor).

À vista disso, a promoção da representatividade e da visibilidade, conferidas pela mídia, inseridas em uma lógica mercadológica articuladora de discursos na sociedade civil, resulta no que Sujatha Fernandes (2017 *apud* Crawford-Holland, 2020) define como Paradoxo da Participação. Segundo ela, as experiências individuais são levadas em consideração no apreço às diferenças caso essas experiências corroborem com as ideias de diferença perpetuadas pela mídia. As noções de conhecimento-poder são utilizadas e exauridas pela racionalidade neoliberal que se apropria da criação de narrativas de diversidade para construir suas próprias ideias de representatividade. Isto é, o não hegemônico é trazido, em grande parte, a partir da visão hegemônica de suas identidades, fortalecendo os estereótipos de *outrização* (Hall, 2016). É a utilização da visibilidade como controle (Gray, 2013), uma interação com a diferença que se esvazia em prol do mercado.

A construção dos entendimentos de diversidade e representatividade pela mídia, então, apresenta os moldes que o narrador deseja (Gray, 2013). Por exemplo, indivíduos não brancos escreverão a partir da sua perspectiva e vivências, da mesma forma que os indivíduos brancos o farão a partir do seu próprio ponto de vista. Logo, a práxis discursiva empregada nesses retratos advém das experiências do emissor — sujeito, organização, ou meio de comunicação — e são apresentadas à população abordagens convenientes a ele, a partir de uma estruturação narrativa específica, com táticas de apresentação e a utilização de códigos textuais (Crawford-Holland, 2020). O que surge disso é uma prática de (re)contar histórias e notícias a partir de uma ótica situacional, ou seja, fabrica-se a ideia de espontaneidade em que o principal objetivo é disfarçar roteiros narrativos específicos.

Não apenas as formas privilegiadas nesses cenários tendem a absorver e redirecionar políticas confrontacionais, contentando-se com reconhecimento em vez de redistribuição, mas elas também influenciam seus narradores em sujeitos neoliberais ideais, por vezes com o objetivo único de formação de sujeitos (Crawford-Holland, 2020, p. 1024, tradução nossa).

Assim, a autora propõe que as construções narrativas perpetuadas pelos meios de comunicação objetivam a adequação dos indivíduos às normas hegemônicas. Ao apresentar condutas ideais a serem seguidas, a mídia desincentiva mobilizações de grupos que vão de encontro ao seu modo de atuação, justamente porque aquilo que ela promove é a visão de uma inadequação do não hegemônico quando questionam os retratos construídos por ela. Dessa forma, em uma perspectiva macro, a sociedade civil está à mercê das informações reveladas pela mídia em uma ótica que retrata as subjetividades individuais com uma premissa mercadológica e de controle, aproveitando o falso pretexto de participação e diversidade que ela mesma construiu. As consequências disso, percebemos quando questionamos o alcance e

entendimento dos conceitos de diversidade e representatividade a uma parcela leiga da população, isto é, que não possui conhecimentos aprofundados sobre tal assunto, de forma a não entender os reais mecanismos dos quais a mídia se dispõe. Mesmo que muito valorizada e promovida, há uma limitação na compreensão do que é diversidade por parte da população e quais os valores que compõem esse entendimento (Chen; Hamilton, 2015).

Em pesquisa realizada por Chen e Hamilton (2015), os autores buscaram investigar duas principais questões relacionadas à diversidade: 1) em qual extensão os estudantes universitários consideram questões de raça para avaliar o nível de diversidade da universidade; e 2) qual o nível de influência da representatividade e da aceitação social nos entendimentos de diversidade. Ao discutir os resultados, os pesquisadores levantaram um ponto-chave descoberto nas análises. Segundo eles, na perspectiva de pessoas racializadas, foco da pesquisa, existe um critério mais rígido para identificar e legitimar a diversidade em diferentes espaços. “Em média, a aceitação social de minorias [e grupos minorizados] é mais importante para as minorias do que para [indivíduos] brancos” (Chen; Hamilton, 2015, p. 595, tradução nossa). Mesmo que o estudo realizado baseie-se em um recorte específico, estudantes universitários, e vise à investigação de uma temática também específica, diversidade racial, nosso objetivo ao referenciá-lo é a compreensão de que existe uma divergência no entendimento de diversidade. A partir do nosso referencial teórico, ainda, acreditamos ser possível uma expansão do cenário evidenciado pelos pesquisadores a outros recortes e temáticas, desde que se relacionem à diversidade.

Voltando à mídia, então, essa ainda bastante controlada por relações de poder estruturais, que produz hierarquias dentro e fora das organizações, documenta a diversidade a partir do modo em que foi *ensinada*, ou não, a enxergar diferenças étnicorraciais, de gênero, de sexualidade, entre outras. Ou melhor, ela reproduz as questões de diversidade e representatividade a partir dos olhos de seu narrador-emissor (Crawford-Holland, 2020). Nesse sentido, o discurso da visibilidade e da participação se mistura com a produção de notícias, e a diversidade é encaixada em moldes pré-produzidos que a imprensa desenvolveu para a cobertura dessas temáticas (Gray, 2013). Os meios de comunicação, assim, perpetuam representações estereotipadas que colocam os desviantes do normal identitário hegemônico na mesma caixa (Hall, 2016). Isto é, o apreço pela diferença é figurado a partir de uma perspectiva hegemonia *versus* não hegemonia. Quando há representação de um indivíduo não hegemônico, considera-se aquela produção suficientemente diversa, desconsiderando a interseccionalidade e as diferentes categorias identitárias possíveis aos indivíduos. Uma diferença que não faz diferença — o Paradoxo da Participação.

Não distante disso, apontamos a indústria audiovisual, que em vez de noticiar e criar reportagens sobre os acontecimentos, promove as próprias narrativas conforme a convém. Assim, como parte do campo da comunicação, trazemos Hollywood à discussão, pois as normas neoliberais que imperam em outros meios de comunicação também imperam, de forma semelhante, sobre ela (King, 2009).

2.2 Paradoxo de Hollywood: a diversidade pelos olhos da hegemonia

Na visão de Molina-Guzmán (2016),

Hollywood, como uma produtora de dominância global e originadora de representações culturais, é um objeto de estudo importante para as pautas contemporâneas sobre etnia, raça e diferença de gênero, e como esses conflitos conversam com as mudanças nas relações de poder (Molina-Guzmán, 2016, p. 440, tradução nossa).

Isso significa que trazer essa indústria para o debate que propomos nesta dissertação é, ao mesmo tempo, analisar a forma que imposições neoliberais recaem sobre um recorte da mídia, como falamos anteriormente, e entender de que forma esse corpus influencia os debates sobre diferença e não hegemonia.

Essa afirmação torna-se ainda mais clara quando observamos a crítica de Molina-Guzmán (2016), em que a autora coloca que a diversidade nas produções, no corpo técnico e no conteúdo de Hollywood ainda são definidas por uma hegemonia resultante do colonialismo e do patriarcalismo. Isto é, a diversidade é vista a partir do prisma numérico de representação e aceitação, conforme mostraram Chen e Hamilton (2015). A partir disso, portanto, ela propõe uma teoria a qual denomina como Paradoxo de Hollywood: se Hollywood encontra-se ainda submetida aos seus princípios e forças hegemônicas, que comandam o rumo de suas produções audiovisuais (King, 2009), a construção das ideias de diversidade e representatividade também se encontram à serviço desse sistema. Assim, ao mesmo tempo em que a indústria busca trazer com mais força essas questões dentro de suas produções, ela também se distancia de suas verdadeiras concepções, pois enxerga o outro através de uma perspectiva hegemônica estrutural. No mais, conforme propõe Hall, a construção do Outro, isto é, o retrato de um sujeito não hegemônico que traz em sua própria identidade o aspecto da diferença, recai na própria lógica hegemônica que sugere uma categorização binária dessas diferenças (Hall, 2014; 2016; Molina-Guzmán, 2016), em um jogo dicotômico de sim-não, certo-errado, padrão-diferente (Silva, 2014).

Em outras palavras, a tendência da mídia *mainstream* em seguir a hegemonia, a estabilidade estrutural e as representações binárias do Outro é um resultado que

implícita e explícita parcialidades de raça e gênero por aqueles que estão no controle das produções símbolos e narrativas (Molina-Guzmán, 2016, p. 441, tradução nossa).

No entanto, como conversam os estudos de Hall e Crenshaw, a sociedade contemporânea não é homogeneizada (Crenshaw, 2002) e as práticas hegemônicas jamais serão absolutas e permanentes, porém sempre em crise (Hall, 1986 *apud* Molina-Guzmán, 2016). As mudanças do mundo, logo, estão diretamente relacionadas à manutenção do sistema hegemônico, em lógica inversamente proporcional, e a mídia, especificamente o audiovisual em nosso caso, torna-se ambiente para as manifestações e movimentos sociais contra-hegemônicos (Gray, 2013; Molina-Guzmán, 2016). Ou seja, mesmo que a indústria hollywoodiana opere sobre paradigmas hegemônicos, grupos minorizados e não hegemônicos encontram nela possibilidades de reivindicar seus direitos e espaços, através da construção de narrativas e do *recontar* de suas próprias histórias. Além disso, as perspectivas de Molina-Guzmán (2016) vão ao encontro dos estudos de King (2009), quando aponta uma transformação nos hábitos de consumo da mídia e produções audiovisuais. Segundo eles, há um desejo por parte da população de ver novas temáticas e possibilidades em Hollywood, exigindo que essa indústria abandone, de certa forma, suas fórmulas prontas. “Essas mudanças demográficas sociais, econômicas e tecnológicas contribuem para a desestruturação da hegemonia Hollywoodiana” (Molina-Guzmán, 2016, p. 442, tradução nossa).

Em consequência, observa-se uma adaptação da indústria audiovisual no que tange às suas produções. As pautas de diversidade e representatividade são utilizadas em maior quantidade, a fim de promover a sensação de que as reivindicações sociais possuem total efeito. Passa-se, então, a representar grupos não hegemônicos nas produções através de um único indivíduo, inserido nas narrativas com a função de tótem representativo aos demais indivíduos que compartilham da sua mesma identidade, em algum nível. Por exemplo, em vez da inserção de um grupo ou comunidade em uma série e filme, a inclusão de um único personagem negro torna-se suficiente e funciona como um símbolo de representatividade a todos os indivíduos que se identificam como negros — o que pode ser definido como a ótica excepcionalista de Hollywood (Molina-Guzmán, 2016). Esse pensamento vai ao encontro da ideia do esvaziamento das pautas de diversidade, ao ensacar as identidades simplesmente na definição de diferença, a favor do mercado, (Crawford-Holland, 2020; Gray, 2013; Rodrigues; Abramowicz, 2013) e considerar *uma* referência como suficientemente representativa a grupos em maior escala.

O excepcionalismo hollywoodiano, ainda segundo a autora, contribui para a perpetuação do Paradoxo de Hollywood porque 1) associa as pautas de representatividade no audiovisual às demandas mercadológicas e 2) equipara essa pouca visibilidade dada aos grupos não hegemônicos à ideia de progresso (Molina-Guzmán, 2016). Portanto, a participação de indivíduos marginalizados situa-se sobre uma dimensão performativa, em que a visibilidade é uma técnica de mercado que produz uma noção de falsa participação a partir de uma narrativa apoiada na ideia de diversidade construída pelo hegemônico (Crawford-Holland, 2020).

Todavia, como nos trouxe (Han, 2018), a digitalização da contemporaneidade instaurou novos meios de comunicação e elevou a quantidade de informações noticiadas e transmitidas. A massificação do digital desestruturou barreiras de comunicação e facilitou o contato emissor-receptor. As formas de atuação da mídia se alteraram, resultando em uma cobertura informacional constante e na dificuldade de planificar o senso comum. Diante de um período em que a participação é o eixo central da cultura midiática (Crawford-Holland, 2020), instaura-se uma política de visibilidade em que estar/aparecer nos meios de comunicação é ser visto (Gray, 2013). Melhor dizendo, a participação de indivíduos e grupos na mídia confere a eles a visibilidade necessária para lembrar a população de sua existência e também autorizá-la. É a partir da dissonância na representação de certos recortes sociais, portanto, que a hegemonia de produção hollywoodiana é questionada. Por exemplo, se percebemos uma sociedade mais diversa, onde está essa diversidade representada nos meios de comunicação? Logo, o digital evidencia que há uma reivindicação por diversidade de fato na contemporaneidade.

Segundo Gray,

[...] conforme as gerações mudam (tanto os programas de televisão quanto os telespectadores), também mudam perspectivas e expectativas acerca de como os telespectadores usam a televisão, quem aparece nas telas e o por que importa. A multiplicidade de sites amadores na Internet, blogs e programas de televisão produzidos e distribuídos on-line que tratam questões de raça, etnia, gênero, diferenças sexuais em rede é impressionante e, diante do discurso liberal de representatividade, pode, talvez, evidenciar a realidade (Gray, 2013, p. 786, tradução nossa).

Assim sendo, diante dessa reestruturação de pautas observada nos meios de comunicação, é impossível à mídia perpetuar as práticas hegemônicas, de modo a moldar, novamente, o senso comum. Mesmo que, em certa medida, observemos o esvaziamento de pautas e movimentos sociais, como apontado anteriormente, o surgimento de processos contra-hegemônicos é diretamente proporcional à quantidade de informação do digital. Com

críticas à racionalidade neoliberal progressista e a utilização mercadológica da diversidade pela indústria audiovisual, especialmente por Hollywood, novas reivindicações e manifestações surgem para questionar esse sistema (Briggs, 2021) — como #MeToo⁶; #OscarsSoWhite⁷; as críticas contra a categoria de filme estrangeiro das premiações audiovisuais⁸, entre outros.

Não apenas esses movimentos tomaram forma em Hollywood, mas também com a popularização das plataformas de *streaming*, como Netflix, Prime Video, HBO, etc., a ótica produtiva hollywoodiana foi posta em xeque (Briggs, 2021). Observando e considerando as mudanças demográficas na sociedade, essas plataformas apostam em conteúdos autorais mais diversificados que visam ao alcance de todos os seus espectadores. “Porque os serviços de *streaming* não têm seus conteúdos regulados da mesma forma que as produções televisivas, podem forçar mais as barreiras da representatividade e produzir narrativas não convencionais” (Molina-Guzmán, 2016, p. 448, tradução nossa, grifo nosso).

Da mesma forma que tais plataformas surgem como novas possibilidades ao audiovisual contemporâneo, outros setores que também desafiam a perspectiva hegemônica de Hollywood fortificam-se no mercado de filmes, como o Indiewood. Focamos, então, no próximo subcapítulo, sobre a mudança de eixos que esse setor promove quando comparado a indústria hollywoodiana. Especificamente, apresentamos sua origem e sua relação com outros setores audiovisuais há muito estabelecidos, como a própria Hollywood e a cena independente.

⁶ #MeToo é um movimento que surgiu nas mídias sociais como forma de mulheres vítimas de abuso e assédio sexuais contarem suas histórias, em consequência das denúncias dos crimes cometidos pelo ex-produtor de filmes Harvey Weinstein. Em Hollywood, o movimento chega não somente como forma de denunciar tais crimes, mas também como forma de evidenciar a desigualdade de oportunidade entre gêneros na indústria (Luo; Zhang, 2021). O resultado disso foi a campanha Time’s Up, em que 300 mulheres da cena de Hollywood juntaram-se para lutar pelas igualdades de gênero, racial, e de grupos minorizados dentro dessa indústria (Mosley, 2019). Disponível em: <<https://www.wbur.org/hereandnow/2019/12/23/hollywood-diversity-activism>>. Acesso em: 11 nov 2023.

⁷ #OscarsSoWhite foi iniciado pela jornalista April Reign e também surgiu nas mídias sociais, com o objetivo de evidenciar que das 20 pessoas nomeadas ao Oscar no ano de 2015, todas eram brancas (Long, 2023). Apesar da rápida popularização da *hashtag* nas mídias sociais, a Academia do Oscar apenas mostrou mudança significativa em 2020, quando dobraram a quantidade de membros que se identificavam nos grupos minorizados (Mosley, 2019). Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/world-us-canada-64883399>>. Acesso em: 11 nov. 2023

⁸ Essa discussão tem início incerto, porém cresceu nos últimos anos em Hollywood. A principal crítica é o quesito adotado pela indústria para classificar filmes como estrangeiros/internacionais. Mesmo que o filme tenha sido gravado e produzido nos Estados Unidos, caso ele não se encaixe na regra da linguagem — se mais da metade do diálogo do filme não for em língua inglesa —, a produção é automaticamente considerada estrangeira/internacional. Como foi o caso do filme *The Farewell* (2019) — com o título de *A despedida* no Brasil —, não qualificado ao Globo de Ouro por conta da regra (Mosley, 2019).

2.3 De Hollywood ao Indiewood: o que mudou?

Mesmo que, atualmente, existam novas alternativas e setores, muito do que é produzido e ainda consumido de forma massiva, no que tange ao audiovisual, vem da indústria hollywoodiana. Ela fundamenta uma espécie de molde e base a serem seguidos, a fim de agradar o público e gerar um retorno financeiro que seja (mais que) suficiente para arcar com os gastos das produções (King, 2009). Logo, tudo que nasce e cresce em Hollywood está sujeito ao seguimento dessas normas para que seja alcançado o tão desejado *sucesso*. Da mesma forma que estamos, como indivíduos e comunidades, inseridos em perspectivas coloniais-patriarcais-hegemônicas que guiam nossos modos de ser e estar no mundo (Borges, 2020), o audiovisual, em seus diferentes campos, também sujeita-se a perspectivas semelhantes. No entanto, ao longo dos anos, Hollywood sofreu transformações em seu modo produtivo, muito devido às novas contextualizações sociais. Neste subcapítulo, portanto, apresentamos essas transformações e como elas influenciaram o surgimento de um novo setor no audiovisual, o Indiewood.

Conforme aponta Hall (2016), existia uma dinâmica representativa do não hegemônico que era construída sobre perspectivas de estereotipação e reducionismos, onde tudo que não se encaixava nas proposições sociohistóricas vistas como corretas eram encapsuladas sobre o aspecto do Outro e a elas eram conferidas pouca ou nenhuma importância nas obras audiovisuais. Isso, Hall (1989) argumenta derivar-se de uma ótica binária de representações, em que, uma vez que denominados os sujeitos importantes da narrativa, os outros eram postos como sua contraparte. Por exemplo, um indivíduo negro não estaria, em um filme, representando sua identidade racializada, mas o que essa sua identidade significa aos olhos da branquitude — normalmente centralizada nas histórias. Se o branco é o centro, o correto, o civilizado, o negro, em sua oposição, é a margem, o errado e o incivilizado. Ou seja, não somente reduzidos a estereótipos, mas a estereótipos originados da perspectiva hegemônica cujo objetivo sempre foi marcar a diferença (Hall, 2016).

Com avanços no entendimento das questões identitárias como atravessamentos de diversas características dos sujeitos (Hall, 1992; Crenshaw, 2002) somados a maior presença de indivíduos e grupos não hegemônicos no cenário audiovisual, que aos poucos conseguiam seu espaço (Hall, 2016), começaram a surgir novas perspectivas quanto à representação do Outro nas produções cinematográficas e televisivas ao longo do tempo. A reconfiguração do audiovisual para abarcar narrativas que enxergavam a hegemonia como um problema,

lentamente começaram a tomar parte, em primeira instância, na cena independente⁹ (Hall, 2016).

Menos vinculadas aos moldes hollywoodianos, essas produções transformaram o modo como o não hegemônico era representado nos filmes, trazendo imagens menos estereotipadas e mais realistas. A inserção de diretores, roteiristas e atores, que normalmente não possuíam espaço no *mainstream*, no cinema independente permitiu novos olhares e abordagens para com essas temáticas e estabeleceu um novo modo de fazer filme, voltado para posicionamentos mais críticos, reflexivos e diversos (King, 2009).

Por sua vez, para evitar perder seu espaço no mercado, os grandes estúdios de Hollywood implementaram suas próprias versões do que seria o independente, apostando em subsidiárias com um pouco mais de autonomia que se direcionavam a um público diferente daqueles que consumiam produtos *mainstream* (King, 2009). Assim, esses estúdios conseguiam se estabelecer em dois campos diferentes do mercado, mantendo a sua dominação produtiva. No entanto, por apresentarem orçamentos e uma menor disposição de recursos financeiros, a hegemonia das subsidiárias não foi tão potente quanto a observada no *eixo principal* de Hollywood — as características da cena independente, que ainda se estabelecia, não eram comerciais o suficiente para justificar investimentos massivos. Consequentemente, pequenos estúdios e companhias conseguiram dividir esse mercado, aumentando o interesse do público pela diversificação e possibilidades temáticas.

O envolvimento nos setores Indiewood/indie/especializado tem uma série de vantagens potenciais para os estúdios, que vão além da capacidade de compartilharem os lucros de êxitos independentes ocasionais e inesperados e de expandirem seus portfólios de modo mais geral. Pode [também] trazer novos diretores e produtores emergentes, potencialmente para se envolverem no trabalho *mainstream*, ao mesmo tempo em que fornecem veículos atrativos para aqueles atores já renomados, permitindo que os estúdios mantenham relações valiosas, enquanto proporcionam um trabalho diferente ou mais exigente do que os papéis a que essas estrelas estão normalmente associadas (King, 2009, p. 6-7, tradução nossa).

Em uma esfera mais prática, a associação com a cena independente permitiu aos estúdios associarem-se com novos diretores e produtores promissores, além de se apresentar como uma oportunidade de trabalhar com diferentes temáticas por parte dos atores. Segundo o autor, ainda, foi esse interesse que fez com que grandes estúdios direcionassem parte de seus recursos para subsidiárias, a fim de que fosse dado espaço a outras narrativas em suas produções. Não somente a definição e criação de subsidiárias, mas também a associação do

⁹ Utilizamos *independente* a partir da perspectiva de King (2009), cujo termo referencia obras com orçamentos limitados, que objetivam uma maior visão artística dos envolvidos (com foco maior na produção em si, do que no público do filme) e que, usualmente, não estão associadas a grandes estúdios.

mainstream ao independente apresentou grande importância para o crescimento e valorização do segundo. Em vez de definir uma parte já existente de suas empresas, grandes estúdios, muitas vezes, optavam por comprar pequenas companhias independentes, a fim de que os recursos adquiridos em suas obras fossem direcionados a eles — como o caso da Miramax¹⁰. A partir disso, surge o que King (2009) chama de Indiewood.

Para ele, a utilização do termo surge como uma tentativa de abarcar estúdios e produtoras que fazem uso dos recursos produtivos do cinema independente, mas funcionam de modo excessivamente parecido a outros grandes estúdios, em especial nas questões mercadológicas. Companhias que atuavam (e atuam) nesse espectro híbrido eram capazes de utilizar das premissas hollywoodianas em seus filmes, equilibrando perspectivas notórias da cena independente, ou seja, normalmente o que era produzido no Indiewood caminhava sobre o muro que separa o independente de Hollywood. Não se situando nem para lá nem para cá do mercado audiovisual, essas produções eram concebidas com mais liberdade criativa, menos recursos financeiros, temáticas mais psicológicas e reflexivas, ao mesmo tempo em que, de certa forma, ainda se apresentavam bastante comerciais.

Diferentemente de Hollywood, o Indiewood buscava uma integração maior das diferentes segmentações sociais em seus produtos, originando obras mais “[...] elevadas, desafiadoras e ambíguas” (King, 2009, p. 8, tradução nossa). Para o autor, as produções originadas nesse campo visavam a uma espécie de produção cultural, cujo objetivo era promover novas perspectivas e modos de pensar a partir do audiovisual. Nesse sentido, a mescla do independente ao hollywoodiano promovida pelo Indiewood reconfigura os modos produtivos desses dois contextos, a partir de bases já estabelecidas, garantindo tanto o sucesso artístico quanto o sucesso comercial — “a divisão Indiewood dos grandes estúdios pode ser entendida como uma manifestação de tendência mais ampla do capitalismo contemporâneo” (King, 2009, p. 8, tradução nossa).

A expansão, portanto, dos grandes estúdios para abarcar esses campos, justifica-se a partir da necessidade de dominar os campos mercadológicos, incentivada pela concepção do fenômeno da competição como inerente ao indivíduo (Fraser, 2022). Pensando sob a ótica neoliberal, então, esse setor atualizou o fazer filme para se manter relevante no mercado, explorando os novos desejos e vontades de consumo dos telespectadores e “criando potencial para a contínua expansão da economia do consumo em domínios novos e mais definidos” (King, 2009, p. 9, tradução nossa).

¹⁰ Companhia, inicialmente, independente, mas que foi adquirida pelos estúdios Disney e, atualmente, é parte da Paramount Pictures (G1, 2010; AFP, 2019).

Consequentemente, se há movimentações do público para com a maior necessidade de explorar novas temáticas e propostas diferentes por parte de Hollywood, como um mercado paralelo, mas ainda competitivo, é nesse campo que o Indiewood estruturou-se. Ainda segundo King (2009), essa procura dos espectadores por produtos audiovisuais que fugissem das regras e temáticas hollywoodianas indicava o desejo desses indivíduos de consumirem obras com fundamentações socioculturais — como uma forma de autoidentificação. Hudson (2015) evidencia que todo indivíduo, independente de qual grupo ou comunidade faça parte, possui uma necessidade, quase intrínseca, de pertencer. Esse pertencimento, segundo ela, é evocado de diferentes formas, mas, de um modo geral, é resultado do sentimento evocado por cada indivíduo ao ser visto, entendido e escutado. Ao autorizar novas perspectivas, o Indiewood, então, diversificava as opções desses indivíduos, no que tange às temáticas dos filmes e séries consumidos, permitindo que consumissem aquilo que os interessava verdadeiramente, e não apenas produções marcadas como de interesse geral.

Isso pode ser visto como uma parte de um sistema maior em que o consumo de bens pode ser entendido não apenas em termos materiais, mas como uma dimensão do mecanismo social sobre o qual são construídos e afirmados sentidos distintos de identidade própria e de grupo (King, 2009, p. 13, tradução nossa).

Nesse sentido, a complexificação das propostas narrativas características do Indiewood, assim como os recursos estéticos e estilísticos que visavam a uma atmosfera mais reflexiva e crítica, diversificavam as oportunidades do mercado, tanto no quesito vendas, quanto consumo (King, 2009). Esse setor, logo, apoiava-se nessa nova ótica produtiva neoliberal, cujo foco em conteúdos socioculturais era enfatizado, explorando novos aspectos do cinema contemporâneo, ao mesmo tempo que expandia o mercado dos estúdios envolvidos. Lembrando o que pontuamos de Fraser (2022), existe uma movimentação recente na racionalidade neoliberal que, para manter sua legitimidade, apoia pautas e movimentos sociais mais fortemente, ou seja, podemos pensar o Indiewood como um setor do audiovisual que reflete parte dessa nova perspectiva. No entanto, chamamos atenção para o fato de que sua origem e atuação são bastante atravessadas por outras questões dentro do audiovisual — seu surgimento não pode ser apenas relacionado ao caráter mercadológico neoliberal progressista.

As proposições de King (2009) evidenciam o surgimento do Indiewood frente às novas dinâmicas sociais que alcançavam a indústria e produções hollywoodianas, contudo, o autor fundamenta o fortalecimento desse setor ainda na primeira década do século 21. Se, naquele momento, o campo audiovisual era marcado por crescentes mobilizações sociais, os

anos seguintes manifestaram ainda mais as vontades populares. Lembrando de Molina-Guzmán (2016), as mudanças demográficas, sociais e econômicas da contemporaneidade exigem readaptações constantes dos grandes estúdios e organizações, a fim de que suas obras permaneçam relevantes aos olhos do público. Consequentemente, o Indiewood, que surge a partir de uma oportunidade de crise do setor Hollywood, atualmente, encontra ainda mais força no mercado.

Ao ser considerado uma fusão entre a cena independente e Hollywood (King, 2009), entende-se que o Indiewood possui características fundidas desses dois setores, transformando-as em características próprias. Se, por um lado, a lógica produtiva hollywoodiana visa ao consumo e à massificação da aquisição de recursos financeiros, por outro, o cinema independente parece muito mais preocupado com a liberdade criativa e estética de seus diretores e produtores. Decerto este necessita, tanto quanto o primeiro, de dinheiro para manter seus estúdios em funcionamento, entretanto, conforme mostra King (2009), existe uma preferência mais artística-cultural em detrimento do financeiro. E essa oposição complexifica-se quando adentramos o Indiewood. Ao se apresentar como um casamento de Hollywood com o independente, quais são as características de cada um que, realmente, estabelecem-se? Todos os estúdios que fazem parte desse setor fundamentam-se nas mesmas características, ou isso depende dos objetivos próprios de cada companhia?

Afirmações contundentes a esses questionamentos são difíceis; não há como chegar a respostas sem generalizações ou recortes. Poderíamos aqui fazer uma análise mais geral de como o Indiewood fundamenta-se na cena audiovisual contemporânea e/ou como o neoliberalismo progressista influencia (ou não) sua lógica produtiva, contudo, optamos por trabalhar com a perspectiva de recortes. No contexto desta dissertação, preferimos determo-nos a A24, visto a sua rápida ascensão e crescimento nesse setor (Briggs, 2021; Kampers, 2023).

No mais, pontuamos que a A24 se estabelece no que podemos considerar como um desdobramento contemporâneo do Indiewood. Isto é, a companhia situa-se na continuidade daquele setor, que, hoje, encontra diferentes formas de atuação — não mais decorrente de grandes estúdios com suas subsidiárias independentes, mas de origem própria. Sendo assim, o Indiewood passa de um derivado de Hollywood e do contemporâneo para um setor, de certo modo, próprio, no qual a A24 atualmente localiza-se e atua.

2.4 Independente vs. Indie: as bases do Indiewood

Ao situar a origem do Indiewood no subcapítulo anterior, afirmamos que tal setor surge a partir da união entre a cena independente e o *mainstream* hollywoodiano. Utilizando de maneira equilibrada artifícios dos dois âmbitos, esse novo setor estabelece-se no mercado como uma *terceira via*, uma nova opção àqueles que desejam consumir filmes que possuam construções narrativas e temáticas semelhantes ao independente, mas que apresentem um orçamento mais significativo para dar origem a essas ideias.

A construção do termo Indiewood, contudo, não representa a articulação conjunta das palavras independente e Hollywood, como podemos pensar à primeira vista, mas, sim, *indie* e Hollywood. Conforme Kampers (2023), as diferenças entre o que é denominado independente e o que é denominado *indie*, no audiovisual contemporâneo, podem ser avaliadas a partir de uma perspectiva produtiva-mercadológica. Para ele, o termo independente refere-se a algo tangível, mais fundamentado no mercado, enquanto o *indie* refere-se a uma espécie de produtividade voltada para o sensível, estético e artístico.

De modo mais claro, o setor independente é caracterizado, segundo King (2009), como um campo do audiovisual em que as companhias e estúdios possuem mais liberdade criativa e menos dependência com a racionalidade produtiva de Hollywood no momento de criação de suas obras. Por normalmente não associarem-se a outras partes e setores, mantendo uma relação limitada ao próprio setor (independente pode relacionar-se com independente, mas não terceiros), essa alternativa ao hollywoodiano visa a produções que se desencontram daquelas concebidas com propósito (quase) único mercadológico, *mainstream*. Também, na visão de Kampers (2023), o independente atua de tal forma que as condições financeiras das companhias e estúdios que o integram são, propositalmente, limitadas.

Em contrapartida, existem críticas a esse modo de definir o independente sobre bases e contextos financeiros, como o próprio Kampers revela. Feshami (2017 *apud* Kampers, 2023) afirma que essa perspectiva econômica-financeira, considerada por muitos como suficiente para significar o setor independente, é uma concepção totalmente irrealista. Mesmo nesse setor cuja preocupação estética é maior que a preocupação mercadológica (King, 2009), é impossível desvincular tais produções do aspecto de mercadoria, isto é, fundamentados dentro da indústria cinematográfica, continuam submetidos às pressões produtivas (Feshami, 2017 *apud* Kampers, 2023). No entanto, nesta dissertação, concordamos com Kampers (2023) quando o autor propõe a utilização do termo independente aproximado à condição financeira sobre a qual o filme foi desenvolvido.

O *indie*, por sua vez, caracteriza-se mais como um *processo produtivo* do que uma condição mercadológica, está diretamente relacionado com o fazer filme. Para Newman (2011 *apud* Kaspers, 2023), o *indie* funciona como um movimento contra-corrente que desafia os paradigmas produtivos hollywoodianos, testando novos limites narrativos e estéticos. Nesse sentido, o termo funciona como uma prática discursiva sobre a qual filmes culturalmente valorizados e apontados como *indie* farão parte de tal categoria, não importando seu orçamento, quem o produziu, seu gênero, as abordagens, entre outros. Assim, para que uma companhia dê origem a filmes *indie* é necessário que o seu intuito e qualidade produtivas assegurem esse aspecto as suas obras — é preciso certa oposição àquilo visto no *mainstream* de Hollywood.

No entanto, mais uma vez Kaspers (2023) chama atenção para generalizações, de forma a pontuar que a ideia do *indie* como um movimento *somente* contra-corrente às produções hollywoodianas não é possível. Para ele, tal afirmação seria negar que o cinema alternativo¹¹, o qual o *indie* faz parte, também pode perpetuar práticas produtivas sistêmicas e hegemônicas — ao mesmo tempo em que se opõe, “[...] sustenta uma elite alternativa nessas estruturas” (Kaspers, 2023, p. 20, tradução nossa). Sendo assim, a manutenção da perspectiva *indie* dá-se sobre uma lógica discursiva de afirmação de produtos e companhias como, de fato, *indie*; mais do que como um conjunto de regras e características específicas a serem seguidas.

Consequentemente, o Indiewood parece estar fundamentado sobre esses conceitos: surge a partir da perspectiva produtiva da cena independente e se une às propostas e condições mercadológicas hollywoodianas. De modo paradoxal, esse novo setor utiliza das concepções *indie* reveladas pelo independente para propor novas perspectivas e possibilidades a Hollywood, enquanto utiliza a ótica de mercado deste para se estabelecer competitivamente. Logo, devido ao modo que a A24 posiciona-se no cenário audiovisual contemporâneo, como veremos melhor no subcapítulo seguinte, consideramos a companhia como um exemplo de organização do setor Indiewood. “A posição da A24 na indústria [audiovisual] com um pé em cada indústria [independente/*indie* e Hollywood] autoriza a adoção do termo Indiewood” (Kaspers, 2023, p. 5, tradução nossa).

¹¹ Termo utilizado aqui de forma generalista para se referir a filmes que fogem do circuito *mainstream*, como os filmes *indie*, por exemplo.

2.5 Bem-vindos a A24: origem, marca e racionalidade produtiva

Mesmo que possamos caracterizar a A24 como uma companhia que integra o Indiewood, apresentando características do cinema independente misturadas com o cinema *mainstream* hollywoodiano (Kampers, 2023), é preciso pontuar que a forma como se dispõe no mercado é diferente daquela evidenciada com o surgimento desse setor. Conforme King (2009), o Indiewood é caracterizado como um movimento no audiovisual contemporâneo cuja origem pode ser atrelada aos anos de 1990 e 2000; contudo, a sua disposição e força no mercado cinematográfico não se deu de maneira uniforme. O surgimento desse setor é marcado por uma grande alta no consumo e valorização do cinema independente que objetivava novas temáticas e abordagens que não aquelas vistas pelas grandes produções de Hollywood, na mesma medida que também é marcado pela queda de sua popularidade e competitividade.

Logo após o surgimento das subsidiárias Indiewood como uma alternativa dos grandes estúdios de produzir obras consoantes aos desejos do público, muitas delas viram-se obrigadas a fechar as portas devido à crise de 2008 que afetou, majoritariamente, o mercado estadunidense (Briggs, 2021). Operando em uma lógica de pouco investimento e recursos financeiros para garantir o aspecto independente e a consequente valorização do público quanto a esse aspecto, tais companhias não tinham condições suficientes para manter seu funcionamento durante o período. Não apenas isso, mas também a enorme quantidade de companhias voltadas a esse setor, que surgiram na mesma época, saturou o mercado de filmes independentes, resultando em discursos sobre a “morte do cinema *indie*” (Kampers, 2023, p. 16, tradução nossa).

Aquelas menores incapazes de competir frente a frente com as subsidiárias melhor financiadas advindas de grandes estúdios já estruturados deixaram de existir. Nessa época, portanto, apenas algumas companhias Indiewood foram capazes de se manter em atividade, enfraquecendo a cena independente e, consequentemente, dando espaço, novamente, às produções hollywoodianas (Kampers, 2023). Isso King (2009) chama atenção para a força hegemônica de Hollywood e do *mainstream*, em que, apesar de ter encontrado potentes adversários nos primeiros anos do Indiewood, foi a única indústria capaz de se manter relevante perante a um período de crise. Como pontua o autor, além das pequenas companhias, muitas subsidiárias derivadas dos grandes estúdios também encerraram suas atividades, visto que funcionavam de maneira secundária — quando em momento de crise financeira, todos os recursos são redirecionados ao foco principal. “A contínua dominância do *mainstream* hollywoodiano é um exemplo óbvio disso [...]. O mercado especializado é

claramente de interesse para os estúdios, porém é uma parte secundária de seus negócios [...]” (King, 2009, p. 10, tradução nossa).

Desse contexto de crise, então, Daniel Katz, David Fenkel e John Hodges viram uma oportunidade para a criação de uma nova companhia na cena independente e fundaram a A24 em 2012. Em um momento em que os serviços de *streaming* cresciam exponencialmente, assim como o número de usuários nas diferentes mídias sociais, “[...] A24 viu uma oportunidade de se posicionar firmemente nos discursos culturais on-line e a aproveitou” (Kamper, 2023, p. 16, tradução nossa). Um dos principais motivos para a companhia ter se estabelecido de maneira efetiva e concreta no mercado, logo em seus primeiros anos, foram os investimentos direcionados a ela. Fruto de mãos experientes do mercado independente, Katz era financiador de filmes da companhia Guggenheim Partners¹²; Fenkel, presidente, co-fundador e sócio da companhia Oscilloscope Laboratories¹³, e Hodges atuava como Chefe de Produção de Desenvolvimento na Big Beach Films¹⁴.

Figura 1 - Criadores da A24¹⁵.



Fonte: the Media C-Suite, 2023¹⁶.

Em seus primeiros anos, a A24 atuava de maneira semelhante a outras companhias de cinema independente e Indiewood — funcionava apenas como distribuidora de filmes, adquirindo o direito de distribuição de obras ainda em produção ou apresentadas em festivais e realizando seu lançamento público (Briggs, 2021). Apostando em uma estética *cool*¹⁷ e

¹² Empresa de investimentos e consultoria financeira.

Disponível em: <<https://www.guggenheimpartners.com/firm/history>>. Acesso em: 11 nov. 2023.

¹³ Companhia de filmes, distribuidora e estúdio de gravação independente.

Disponível em: <<https://store.oscilloscope.net/>>. Acesso em: 11 nov. 2023.

¹⁴ Produtora independente de filmes.

Disponível em: <<https://bigbeach.com/>>. Acesso em: 11 nov. 2023.

¹⁵ Da esquerda para direita: David Fenkel, Daniel Katz e John Hodges.

¹⁶ Disponível em: <<https://mediacsuite.com/a-decentralised-road-out-of-hollywoods-development-hell/>>. Acesso em: 04 nov. 2024.

¹⁷ *Legal* em inglês. No contexto, é utilizado como gíria para se referir a algo admirado socialmente.

alternativa, a companhia focava em obras que se distanciavam do modelo produtivo de Hollywood, apostando em uma construção narrativa mais sensível e original (Briggs, 2021; Kampers, 2023) — “a autenticidade da A24 é normalmente citada como chave para seu contínuo sucesso” (Kampers, 2023, p. 22, tradução nossa).

Nas palavras de Katz,

Existem essas pessoas muito, muito inteligentes, talentosas e ambiciosas que amam filmes. E elas são deixadas de lado pelos estúdios. Ninguém tem voz. Senti que havia uma grande oportunidade de construir algo em que pessoas talentosas pudessem mostrar seus talentos (Baron, 2017, p. única, tradução nossa).¹⁸

Além disso, poucas companhias arriscavam aventurar-se no mercado independente novamente, devido aos reflexos da crise que atingiu o setor alguns anos antes, o que representava uma abertura para a re-exploração daquelas temáticas e abordagens não aproveitadas por Hollywood. Depositando seu interesse em filmes que não despertavam o desejo de outras distribuidoras, pois não condiziam com o estilo hollywoodiano, então, a A24 rapidamente encontrou seu espaço no mercado, distribuindo diversas obras em seus primeiros anos, hoje bastante conhecidas, como *Spring Breakers* (2013) e *The Bling Ring* (2013). É dessa oportunidade que Briggs (2021) e Kampers (2023) evidenciam o rápido crescimento da companhia no mercado audiovisual. Utilizando uma abordagem de marketing não convencional, apoiando-se principalmente na divulgação em mídias sociais — incomum e bastante novo à época —, a A24 começou o processo de estruturação de uma marca própria.

O primeiro filme de grande sucesso da companhia foi *Spring Breakers* (2013), o qual teve, então, uma campanha de marketing inteiramente voltada às mídias sociais, com divulgações um tanto polêmicas. As principais delas, segundo Briggs (2021) e Kampers (2023), foram: 1) uma colagem de fotos divulgada no Facebook, em que os personagens do filme imitavam a famosa pintura *A Última Ceia* de Leonardo da Vinci; 2) a campanha de consideração ao Oscar intitulada *Consider this sh*t*¹⁹, referindo-se ao filme.

¹⁸ Daniel Katz para a GQ Magazine. Disponível em: <<https://www.gq.com/story/a24-studio-oral-history>>. Acesso em: 11 nov. 2023.

¹⁹ *Considere esta merda* em inglês.

Figura 2 - Releitura da obra *A Última Ceia*.



Fonte: Unpublishedzine, 2021²⁰.

Figura 3 - Campanha de consideração ao Oscar.



Fonte: Entertainment Weekly, 2013²¹.

O pôster de divulgação do filme, representado pela **Figura 2**, rapidamente ganhou popularidade on-line (não apenas no Facebook) com uma recepção do público dividida — uns apreciavam a ousadia da companhia; outros, criticavam. “[A] A24 viu o impacto dessa estratégia alternativa valer a pena e direcionou o foco [da divulgação] à natureza controversa do filme” (Kampers, 2023, p. 35, tradução nossa). Assim, utilizando a frase *Consider this sh*t* como o principal elemento de publicidade, incluindo atrizes famosas de biquíni e a menção de críticas não usuais ao pôster, “Um espetáculo de Atuação de Método (com ênfase em ‘Met’)”²², a companhia submeteu tal peça a uma das premiações de maior prestígio do audiovisual — o Oscar. Na ocasião, a campanha não resultou na consideração do ator James Franco à categoria de Melhor Ator Coadjuvante, porém, serviu para a A24 tornar-se conhecida e apreciada, principalmente pelo público mais jovem, no mercado audiovisual.

²⁰ Disponível em: <<https://www.unpublishedzine.com/film/the-appeal-of-a24>>. Acesso em: 05 nov. 2024.

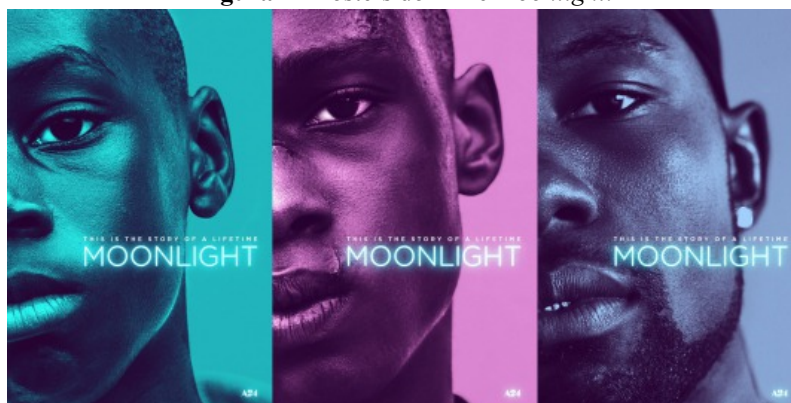
²¹ Disponível em: <<https://ew.com/article/2013/09/03/james-franco-oscars-for-your-consideration/>>. Acesso em: 05 nov. 2024.

²² Vide crítica inserida no pôster da **Figura 3**, tradução nossa. O parêntesis, tanto no original quanto na tradução, é um trocadilho com a palavra *Met* utilizada como abreviação da droga Metanfetamina.

Os primeiros passos da A24 na indústria e seu sucesso precoce revelam muito acerca do estado do setor independente no começo do período de 2010, as estratégias necessárias para sobreviver enquanto uma verdadeira [companhia] independente diante da contínua consolidação da indústria, como a companhia começou a desenvolver uma forte marca sinônima de juventude e alternativo, e como novas tecnologias e plataformas de exibição emergentes estavam alterando a cultura cinematográfica *indie* (Briggs, 2021, p. 53, tradução nossa).

Desse modo, com o rápido crescimento da companhia no setor independente, questionamentos tornaram-se presentes em relação a seu futuro. A A24, que até o momento operava apenas como distribuidora, viu novas possibilidades mercadológicas para adentrar o mercado como (também) produtora de filmes (Briggs, 2021). Assim, vemos a primeira produção original da A24 tomar forma no ano de 2016, *Moonlight* (2016).

Figura 4 - Pôsters do filme *Moonlight*.



Fonte: IMP Awards, 2016²³.

Financiada através de uma parceria entre a A24 e a *Plan B Entertainment*²⁴, a companhia conseguiu manter o orçamento do filme bastante baixo, além de fortalecer sua identidade mercadológica — a obra foi divulgada principalmente nas mídias sociais, alcançando diferentes públicos. Não somente isso, mas também devido à menor preocupação com os recursos financeiros, a A24 pôde dedicar-se à parte mais estética e artística do projeto, trabalhando melhor a narrativa e abordando temáticas a partir de perspectivas não convencionais (Briggs, 2021).

A abordagem menos interventiva da A24 na produção de *Moonlight* (2016) originou uma campanha de marketing pesadamente focada em autenticidade e especificidade local da narrativa e temática do filme. [...] noções autorais de liberdade criativa e narrativas pessoais têm sido fundamentais para o discurso em torno do cinema independente (Briggs, 2021, p. 76, tradução nossa).

²³ Disponível em: <<http://www.impawards.com/2016/moonlight.html>>. Acesso em: 06 nov. 2024.

²⁴ Produtora de filmes. Mais informações vide

<<https://variety.com/2002/film/markets-festivals/brads-mad-for-wb-pact-1117867911/>>.

Buscando abordagens mais sensíveis, a companhia tentou aproximar-se de seu público-alvo com discursos de identificação, trazendo novas perspectivas às narrativas do audiovisual contemporâneo. No caso de *Moonlight* (2016), por exemplo, partes do filme tiveram envolvimento de comunidades locais, a fim de garantir mais veracidade às falas e vivências dos personagens, além de uma contra-dinâmica na representação dessas comunidades — em vez de apresentar o retrato do homem negro e sua masculinidade como inflexível, forte, sexual, trouxe-o como sensível, vulnerável e delicado (Briggs, 2021). Nesse sentido, a A24 construiu sua imagem a partir dessa concepção e necessidade de se diferenciar das outras companhias. “Com sua imagem alternativa, a A24 exala um ar de ‘somos exatamente como vocês’ aos jovens urbanos e alternativos, os quais, geralmente, constituem o público-alvo do *indie*” (Kampers, 2023, p. 43, tradução nossa).

Em seu primeiro filme original, sua primeira aposta como estúdio, a A24, logo, conseguiu mais uma indicação e vitória no Oscar²⁵. A retórica sensível e artística de *Moonlight* (2016) foi recebida de forma positiva pela grande maioria do público e o filme, indicado ao Oscar de Melhor Filme, acabou superando o favoritismo de seu competidor, *La La Land* (2016), garantindo à companhia o grande prêmio. Na visão de Briggs (2021), a vitória da A24 não somente indica a valorização do tipo de cinema que a companhia se propunha a fazer, mas também uma chance da premiação de reestabelecer sua credibilidade perante o público.

Como trouxemos anteriormente, diversas críticas e reivindicações foram realizadas à Hollywood e seu modelo produtivo, com maior força a partir de 2016, exigindo mudanças à perspectiva hegemônica sobre a qual essa indústria atua. Briggs (2021) pontua que a vitória de *Moonlight* (2016) pode representar uma resposta dos avaliadores, e até de Hollywood, perante a essas questões, principalmente ao considerar o movimento #OscarsSoWhite ocorrido nos anos de 2015 e 2016.

Para ele,

Esse contexto não desvaloriza *Moonlight* ou remove seu valor cultural. Pelo contrário, nos fala mais sobre os modos com os quais a Academia, e a indústria que ela objetiva representar, adaptou-se às mudanças cinematográficas culturais, nacionais e globais, durante a época de 2010 e reconheceu que deve ativamente alterar sua identidade, a fim de manter sua legitimidade cultural e na indústria (Briggs, 2021, p. 89, tradução nossa).

²⁵ No ano de 2016 (um ano antes de *Moonlight*), a A24 foi indicada a sete Oscars, sendo eles: 4 para o filme *Room* (2015) — com o título de *O Quarto de Jack* no Brasil; 2 para o filme *Ex Machina* (2015), e um para o filme *Amy* (2015). A companhia foi premiada em 3 das 7 indicações: Melhor Atriz (Brie Larson pelo filme *Room*); Melhor documentário em longa-metragem, *Amy*; e Melhores Efeitos Visuais, *Ex Machina*. É importante lembrar que esses filmes não foram produzidos pela companhia, mas distribuídos. Disponível em: <<https://bitly.ws/324Ri>>. Acesso em: 11 nov. 2023.

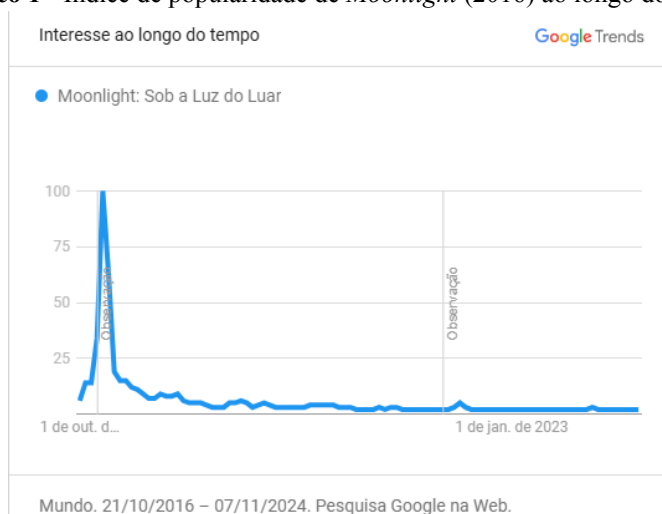
Não obstante, além da produção ter conquistado o público devido aos aspectos artísticos e pela construção narrativa sensibilizada e reflexiva, uma campanha de publicidade indireta veio à tona durante e após a premiação do Oscar em 2017. No momento da entrega do prêmio de Melhor Filme, a mais aguardada condecoração da noite, os responsáveis pelo anúncio dos ganhadores anunciaram, de forma errada, o filme *La La Land* (2016) como vencedor da categoria. Com a obra cotada como favorita, sua vitória não foi estranha ao público; entretanto, o envelope contendo o ganhador da categoria havia sido trocado por engano. Segundo Natalie Robehmed, ex-redação da revista Forbes, os anunciantes receberam o envelope contendo os resultados da categoria anterior, Melhor Atriz, cuja vencedora foi Emma Stone por *La La Land* (2016) (Robehmed, 2017)²⁶. Enquanto todos comemoravam a vitória do filme, um dos produtores (Jordan Horowitz) responsáveis pela obra ganhadora foi chamado aos bastidores e teve a situação esclarecida. “Há um erro. [...] *Moonlight*, vocês ganharam Melhor Filme. Não estou brincando” (Robehmed, 2017, p. única, tradução nossa), anunciou Horowitz no palco.

Por conta da situação, as buscas pelo filme *Moonlight* (2016) voltaram à favor da A24, que se beneficiou dessa confusão a partir de uma divulgação indireta e orgânica de sua obra. Conforme verificamos no Google Trends (vide **Gráfico 1**), a partir de fevereiro de 2017, mês de realização da cerimônia do Oscar 2017, as buscas pelo filme aumentaram mais de 5 vezes e apenas voltaram à popularidade de buscas esperada em maio do mesmo ano.

No gráfico abaixo, o pico representa o mês de fevereiro. Os números na lateral esquerda não representam a quantidade de buscas, mas o interesse de pesquisa relativo — 100 representa um pico de popularidade; 50, metade da popularidade; e 0, não há dados suficientes.

²⁶ Disponível em: <<https://bitly.cx/bJDGh>>. Acesso em: 12 jan. 2025.

Gráfico 1 - Índice de popularidade de *Moonlight* (2016) ao longo do tempo.



Fonte: Google Trends, 2024.

Com tudo dando certo nessa nova área, de distribuidora para estúdio (distribuição e produção), a A24 decidiu investir de modo mais acentuado no aspecto produtivo. O que estava em jogo diante dessa questão, contudo, era o caráter independente da companhia.

Conforme trouxemos anteriormente, King (2009) define esse setor como caracterizado por limitados recursos e investimentos financeiros, focando majoritariamente no aspecto artístico e expressivo das produções. A possibilidade da A24 estender-se no mercado audiovisual contemporâneo abandonando a posição de apenas distribuidora para estúdio, obrigaria-a a utilizar maiores recursos financeiros, além de uma preocupação maior com o desenvolvimento, produção, pós-produção, etc., das obras, configurando uma mudança da sua condição de independente (Briggs, 2021). Porém, segundo Kampers, “o aspecto comercial do *fazer filme* é inevitável porque todos as obras são, de certo modo, uma mercadoria” (Kampers, 2023, p. 24, tradução nossa, grifo nosso), ou seja, a decisão pela maior liberdade criativa que o operar como uma produtora autoriza levou a A24 a se inserir nesse *outro lado* do mercado cinematográfico, mesmo que significasse não ser mais considerada independente.

À vista disso, a companhia começou a investir mais em produções originais, visto o sucesso obtido em sua produção de estreia, buscando oportunidades de parceria e investimentos. Consciente de sua saída do setor independente, a A24 deu início, então, a um processo de fortalecimento de sua marca, criando um registro e voz únicos, a fim de manter seu público fiel (Briggs, 2021). Ainda priorizando a liberdade criativa e artística dos diretores e produtores e dando espaço a temáticas mais opositivas àquelas trazidas por Hollywood, a companhia promoveu sua estética como uma estética *indie*, *cool* e diferenciada (Briggs, 2021; Kampers, 2023).

Mais, Kampers (2023) evidencia que a A24, desde o seu surgimento, coloca-se no mercado como *azarão*, ou seja, como uma companhia com nenhuma ou poucas chances de se estabelecer no mercado e competir contra Hollywood, e mesmo assim o fez. Esse discurso contribuiu para que a percepção de segundos e terceiros para com a companhia originasse sentimentos de surpresa e apreciação por parte do público, alavancando seu crescimento. A constante insinuação dos funcionários da A24, assim como aqueles que trabalharam com ela momentaneamente — atores, diretores, roteiristas —, de que as obras da companhia visavam a muito mais que o aspecto mercadológico dos filmes, produzindo narrativas não convencionais e inovadoras, foi essencial para a consolidação de um público próprio à companhia (Briggs, 2021; Kampers, 2023).

Em relatos coletados pela revista GQ,

Barry Jenkins (diretor, *Moonlight*): A A24 é o tipo de companhia em que falam, ‘Sim, eles [o público] não precisam saber sobre [o filme]. Eles apenas precisam saber senti-lo’.

Collin Farrell (ator, *The Lobster*, *The Killing of a Sacred Deer*): Eles têm um olho muito bom para esses pequenos filmes e essas histórias ricas e únicas que talvez nunca teriam ido às telas se não fosse por eles.

Brie Larson (atriz, *Room*, *The Spectacular Now*): A24 tem a habilidade única de encontrar e promover narrativas autênticas que emocionam de jeitos crus e honestos (Baron, 2017, p. única, tradução nossa).²⁷

A partir disso, indivíduos que buscavam filmes e produções culturais com narrativas mais profundas, melhor trabalhadas e voltadas ao social parecem ter sido atraídos pelas obras da A24. Para Kampers, em conformidade com Newman, o público *indie* possui um perfil específico: “branco, jovem, alfabetizado, urbano e rico (e homem)” (Kampers, 2023, p. 18, tradução nossa) cujo o setor Indiewood busca alcançar (King, 2009). Esse público, por sua vez, visa ao consumo de tais produtos como uma forma de se diferenciar dos demais, buscando um deslocamento da ótica *mainstream* — uma tentativa de se posicionar intelectual, social e culturalmente distante daqueles que consomem o entretenimento de massa. “A cultura *indie* é uma cultura autodeterminada de *outsiders*²⁸, semelhante a como a A24 constroi sua imagem pública como *azarão*” (Kampers, 2023, p. 19, tradução nossa). A autoproclamação da companhia, portanto, como uma organização que perpetua as práticas produtivas do *indie*, enquanto desafia o aspecto produtivo hollywoodiano, é o que a tornou tão presente e apreciada no mercado. Tornando esse discurso parte de sua marca, a A24 conquistou um

²⁷ Disponível em: <<https://www.gq.com/story/a24-studio-oral-history>>. Acesso em: 08 nov. 2024.

²⁸ *Estrangeiro, forasteiro* em inglês. Como gíria, pode significar indivíduos que não pertencem (e/ou não querem pertencer) a um grupo.

público que consome seus produtos apenas porque apresentam seu registro específico — a logo da companhia passou a ser associada à ideia de qualidade e alternativo (Kampers, 2023).

Com mais filmes autorais sendo produzidos e mais público para consumi-los, a A24 viu oportunidades para crescer economicamente, não apenas no mercado audiovisual, mas também em sua marca. Ao buscar associar seu nome como sinônimo de qualidade, passam a seu público a concepção de que tudo promovido por eles é algo a ser consumido e apreciado, resultando em consumo (quase) indiscriminado de uma gama de produtos diferentes. Aproveitando sua própria popularidade e também de suas obras, a A24 desenvolve essas mercadorias com base nisso, criando produtos que remetem a cenas e/ou falas de filmes, além de inserir sua logo, quando possível, utilizando-a como estampa. Assim, a companhia se introduz no mercado atual com uma seleção de mercadorias — roupas, acessórios, objetos marcantes de filmes — de difícil acesso, direcionadas *apenas aos mais fãs mais fieis*²⁹. Os estoques são extremamente limitados, a fim de criar uma ideia de exclusividade (Briggs, 2021).

Além disso, a companhia também foca em projetos alternativos (não comumente vistos em outros estúdios) que servem como modo de fidelizar seu público; fazer à manutenção das suas qualidades alternativas e *cool*; e como divulgação de si mesma. Diversos projetos da A24 apresentam playlists próprias de música em aplicativos de *streaming*, ou então entrevistas e *podcasts*³⁰ com atores e diretores dos filmes, evidenciando sua imperiosidade para se estabelecer estavelmente no mercado (não apenas audiovisual). Essa necessidade intrínseca das organizações e companhias atuais de operar diante de uma competitividade incessante, sobre a lógica de que o sucesso é apenas alcançado através do retorno financeiro, é o que Fraser (2022) indica como enraizamento da racionalidade neoliberal.

Paradoxalmente, a partir da sua autoapresentação como um novo setor para o público exercer sua liberdade de consumo, o Indiewood pode ser interpretado por muitos como uma indústria mais livre das amarras neoliberais; contudo, Kampers (2023) evidencia exatamente o contrário. Por apresentar características produtivas semelhantes à cena independente, esse

²⁹ A A24 possui um programa de associação que promete acesso exclusivo a bens e serviços da companhia. Pode ser acessado no link, <https://aaa24.a24films.com/>

³⁰ Existe um *podcast*, iniciado em 2018, intitulado *The A24 Podcast* na plataforma Spotify. Nele, são convidadas pessoas que já passaram pela companhia (seja trabalhando direta e internamente, seja em filmes e séries) para uma conversa *mais íntima e naturalizada*, evocando um certo senso de identificação com o público. Por exemplo, na edição mais recente até o momento (25 out. 2024), podemos ver em parte da descrição do episódio: “A ansiedade de Harris [Dickinson] por seus 40 [anos], encontrando segurança na insegurança, coisas eternas, reação alérgica à fama [...]”. Pode ser acessado no link, <https://open.spotify.com/show/732eFL1RZRahaeu3HgCkJB?si=3a42c671a25c48e7>

setor apresenta narrativas e temáticas de nicho que não são consumidas na mesma quantidade que os produtos *mainstream* (King, 2009). Para manter sua posição no audiovisual contemporâneo, logo, o Indiewood utiliza aspectos mercadológicos identificados na indústria hollywoodiana, a fim de garantir também um certo desejo de consumo ao público. No que tange a A24, Kampers (2023) coloca que as novas perspectivas narrativas da companhia, principalmente de diversidade e representatividade, podem ser vistas puramente como um reflexo da estrutura neoliberal — o neoliberalismo progressista (Fraser, 2022).

O modo como a publicidade e os produtos que rodeiam a ‘marca’ enquadram-se nos valores capitalistas e no consumismo contradizem o espírito de empresa independente. Criando, assim, a posição paradoxal de carregar uma mensagem antissistêmica, enquanto reforça esse sistema capitalista neoliberal através da comercialização de paratextos (Kampers, 2023, p. 31, tradução nossa, grifo do autor).

Essa característica, entretanto, é apontada por King (2009) como um dos pilares do Indiewood — mesmo com um teor cultural mais elevado, as produções desse setor visam ao aspecto mercadológico, essencial para que as companhias continuem funcionando. A observação aqui seria o quanto dessa lógica produtiva da A24 advém da racionalidade neoliberal, em sentido de alta competitividade e volume de crescimento, e o quanto advém da necessidade organizacional de obtenção de recursos para manter o funcionamento. Assim, concordamos com a visão de Kampers (2023) quando a autora evidencia que a A24 age como um sintoma da racionalidade neoliberal progressista, aproveitando-se de temáticas de cunho social para embasar suas obras.

Agora, portanto, nossas reflexões ultrapassam o questionamento da A24 como uma entidade neoliberal e encontram um novo eixo — *como* essa racionalidade atua sobre a companhia. Se ela utiliza temáticas sociais, englobando pautas de diversidade e representatividade em seus filmes, é preciso analisar o que isso significa para os grupos não hegemônicos. Isto é, como o retrato desses grupos pela A24 ajuda a promover e legitimar as questões de diversidade na mídia. O espaço criado pela companhia na cena audiovisual incita novos diálogos ou apenas se apresenta como um reflexo do neoliberalismo progressista?

Desse modo, nas análises realizadas nos capítulos subsequentes, apresentamos as temáticas reveladas em cada filme selecionado e investigamos tais questionamentos. Dividindo a análise em três partes, primeiro detemo-nos somente em *The Inspection* (2022), sua temática e narrativa; depois, *Earth Mama* (2023); e, por fim, trazemos uma análise comparada das duas obras.

3. Meu armário não me cabe: *The Inspection* de Elegance Bratton

Neste capítulo, objetivamos uma análise do filme *The Inspection* (2022), dirigido por Elegance Bratton e produzido pela A24, a fim de refletir sobre sua temática, assim como sobre as questões de diversidade e representatividade trazidas por tal produtora. Visando a responder às inquietações que surgiram ao longo da dissertação, amarramos a seguinte análise ao referencial teórico já apresentado, introduzindo e pontuando novas perspectivas e conceitos quando necessário, a fim de investigar como a racionalidade neoliberal progressista atua sobre a referida companhia. Na dinâmica visibilidade-poder (Gray, 2013), como podemos pensar a obra selecionada no que tange aos indivíduos e grupos não hegemônicos? As pautas e reflexões sociais trazidas auxiliam, de algum modo, as concepções de diversidade e representatividade na mídia? Para ambientar o processo analítico, então, lembramos, novamente, a sinopse do filme trabalhado neste momento.

The Inspection (2022) é uma obra inspirada em fatos cuja narrativa desenvolve-se ao redor de Ellis French, um homem negro e homossexual, que decide se alistar ao Corpo de Fuzileiros Navais, a fim de conquistar um lugar e reconhecimento no mundo. Na trama, French (como é chamado) (sobre)vive em condição de desabrigo, expulso de casa ainda novo por sua mãe extremamente religiosa, e vê o exército como uma solução viável para a sua atual situação. Decidido a enfrentar o treinamento militar, o personagem se insere em um ambiente hipermasculino com altos índices de abuso de poder e conhecido por seus desacatos para com a comunidade LGBTQIA+ (Ramirez; Sterzing, 2017) para provar algo a si mesmo, a sua mãe e a outrem — que sua existência é tão válida quanto qualquer outra. Assim, acompanhamos a história de French em sua jornada para tornar-se um fuzileiro naval dentro de uma instituição nunca reconhecida pelo bom tratamento a pessoas *queer*.

A obra é escrita e dirigida por Elegance Bratton, sendo inspirado em sua própria vida e jornada no ambiente militar. Mesclando o real a visualidades, de certa forma, fantasiosas, como veremos neste capítulo, Bratton, conta sua história a partir de sua própria perspectiva e propõe reflexões sobre temáticas não hegemônicas. Acompanhando o arco de desenvolvimento do personagem, nossa análise fundamenta-se sobre as situações enfrentadas por ele ao longo do filme, relacionando com o arcabouço conceitual-teórico desta dissertação e dos estudos de gênero, sexualidade e raça, principalmente. Sempre partindo de uma perspectiva interseccional (Crenshaw, 1989; 2002), evidenciamos as transversalidades identitárias de French na obra, assim como suas respectivas consequências ao seu ser e estar no mundo.

No campo dos estudos e teoria *queer*, a comunidade LGBTQIA+ comumente utiliza o termo *sair do armário* para identificar o processo de assumir a própria sexualidade e orientação sexual, ou seja, é utilizado para posicionar indivíduos no campo da não heterossexualidade. “A comunidade gay ocidental optou pelo comportamento ‘desviante’, abandonando o chamado ‘armário’ para assumir um sentido de pertencimento a uma comunidade ampla, estabelecendo uma distância em relação à heteronormatividade dominante” (Lopes, 2017, p. 412, grifo do autor). Essa ideia de saída do armário atrela-se, fortemente, à necessidade desses indivíduos de reconhecerem suas identidades como distantes de perspectivas heterocêntricas — existe um desejo da comunidade LGBTQIA+ de se deslocar e se desassociar da heterossexualidade, visto seu histórico de violências e discriminações para com o não hétero³¹ (Santos; Ferreira; da Silva, 2013).

No entanto, mesmo que seja apreciada por grande parte dessa comunidade, o ato de assumir a própria sexualidade e orientação sexual e, conseqüentemente, a identidade, como não hegemônicas nem sempre revelam conseqüências harmônicas em todos os âmbitos da vida dos indivíduos. “Por vezes, a experiência de ‘sair do armário’, de se assumir, ou de tornar pública a orientação sexual, ainda traz reações diversas dos familiares, desde expulsões de casa, passando por violências e insinuações” (Ribeiro, 2022, p. 113, grifo do autor). Segundo Bento (2011), pessoas que experienciam esses processos e se deparam com reações adversas de seus grupos e comunidades enfrentam o que ela denomina como heteroterrorismo. O que versa a autora sobre esse conceito é a submissão social constante às normas sociohistóricas do gênero e da sexualidade que engendra falsas verdades a essas questões. “Passamos a interiorizar essas verdades como se fossem uma pele, algo que está conosco desde sempre, o que nos faz esquecer os inúmeros, cotidianos, reiterados “ensinamentos”: a sexualidade normal e natural é a heterossexualidade” (Bento, 2011, p. 552, grifo do autor). Indivíduos que vão de encontro a essa proposição usualmente são rechaçados, discriminados e violentados na sociedade, como tentativas de correção, apagamento e terrorismo identitário (Santos; Ferreira; da Silva, 2013).

Desse modo, nosso objetivo neste capítulo é analisar as temáticas abordadas ao redor da identidade de French, com todas as suas questões raciais, de gênero, sexuais, entre outras, e o que essa *saída do armário* significou para o personagem — conseqüências, conflitos, reflexões. Assim, iniciamos as análises do nosso primeiro filme.

³¹ Encurtamento do termo heterossexual.

3.1 Repensando o *Queer*, significando o *Quare*

Neste primeiro momento, o percurso natural seria recorrer aos estudos *queer*³² e as teorizações sobre etnia e raça para realizar tal análise, haja visto que a narrativa da obra (re)conta a história de um homem negro e homossexual e suas (sobre)vivências frente às adversidades e situações que o acompanham; contudo, apresentamos outra proposta.

Decerto, não nos distanciamos das questões raciais ou da teoria *queer*, pelo contrário, introduzimos e conceituamos uma teoria comum aos dois campos, o *quare* (Johnson, 2001). Sabemos que existe alguma sensibilidade ao pontuar o repensar de um conceito e fundamentação teórica que tanto reivindicou e batalhou para ocupar um espaço representativo e relevante dentro do campo dos estudos sociais principalmente, como o caso da teoria *queer*; porém, como mostramos a seguir, acreditamos que ela é insuficiente para abarcar as singularidades e unicidades de todas as vivências de gênero e sexualidade, como, de certa forma, se propõe (Santos; Ferreira; da Silva, 2013). Por isso, utilizamos o conceito de *quare* fundamentado por Johnson (2001) para analisar os aspectos interseccionais que acompanham as questões de gênero e sexualidade, como classe, etnia e, principalmente, raça.

No campo dos estudos e teoria *queer*, o *queer* é utilizado intrinsecamente conectado a noções disruptivas e desconstrutivas que visam a uma espécie de ativismo contra as discriminações e violências de gênero e sexualidade (de Moraes *et al.*, 2019), além de se apresentar como um espaço de reivindicação de normas. “[...] [A] mirada *queer* é motivada pela desestabilização do hegemônico como uma forma de perturbação do *status quo* em nome da subversão de parâmetros que se mostram opressores em diferentes esferas da vida humana” (Borges, 2020, p. 438). Portanto, a cerne dos estudos *queer* é ir de encontro ao binômio dominante-dominado, certo-errado, normal-anormal, que origina as hierarquias hegemônicas (Silva, 2014), e promover novas perspectivas que sejam capazes de ir além dos enraizamentos sociohistóricos e culturais. O *queer* é, então, ao mesmo tempo, marca identificadora do diferente e símbolo de resistência e aceitação desse diferente (de Moraes *et al.*, 2019).

No entanto, é dessa ideia de que os estudos *queer* surgem com o propósito de sinalizar a diferença, em tentativa de desconstruir identidades homogeneizadas e normativas, que se fundamenta (mais) uma de suas críticas. Qual o valor da desmaterialização identitária a grupos e indivíduos que ainda não possuem uma identidade pensada, construída e/ou formada? A (auto)identificação identitária, seja individual, seja coletiva, é transversal a

³² Anglicismo que representa a letra Q da sigla LGBTQIA+. Comumente utilizado como termo guarda-chuva para representar indivíduos da comunidade LGBTQIA+, ou indivíduos que apresentam identidades de gênero e/ou sexuais não normativas, mas não se delimitam por uma nomenclatura específica. Tornou-se também campo de estudos das questões de gênero e sexualidade, principalmente no que tange à comunidade LGBTQIA+.

diferentes características que vão além das questões de gênero e sexualidade (Johnson, 2001). Como lembramos de apontamentos passados, identidades estão sempre em construção, são fruto de elementos que se complementam e se sobrepõem (Hall, 1989; Crenshaw, 1989) e ajudam a *formar* os indivíduos. Se, ao longo da história, tivemos (e temos) um grupo considerado e normatizado como socialmente superior, sentido esse advindo da estrutura e ótica colonial-patriarcal-hegemônica (Borges, 2020; Gontijo, 2021), sua realidade identitária não é e não deve ser analisada pelo mesmo filtro colocado sobre o não hegemônico. Em um sentido mais prático, quais são as implicações de desconstruir, voluntariamente, identidades de quem sempre teve uma identidade quando comparado à desconstrução identitária de quem ainda não tem uma identidade?

É dessa falta de materialidade contextual que Johnson (2001) fundamenta sua teoria de transformar o *queer* em *quare*³³, a fim de alcançar as vivências ainda não alcançadas pela hegemonia histórica da ordem social.

Quais são, por exemplo, as implicações éticas e materiais da teoria *queer* se sua proposta é desconstruir toda e qualquer noção de identidade e agência? A desconstrução pela teoria *queer* destaca os modos nos quais ideologias funcionam como modos de opressão e de prescrição de saberes, entretanto, qual é a utilidade da teoria *queer* nas linhas de frente, nas trincheiras, nas ruas, ou em quaisquer outros lugares em que corpos racializados e sexualizados são agredidos, privados de comida, demitidos do trabalho, amaldiçoados — de fato, onde o corpo é espaço de trauma [e sofrimento]? (Johnson, 2001, p. 5, tradução nossa).

Não obstante, há também uma falta de integração de perspectivas não brancas dentro do próprio campo da teoria *queer*, em que as questões de gênero e sexualidade são postas em perspectiva em detrimento de outras questões como raça, etnia, classe (Johnson, 2001) — afinal, se esses atributos são homogeneizados na sociedade, por quais motivos seriam analisados? “Tanto quanto se pode perceber, a analítica *queer* parece, com efeito, atrelada e demarcada por valores e preocupações dos LGBTs brancos — de homens *gays* —, jovens, de classe média/alta” (de Moraes *et al.*, 2019, p. 64). Ou seja, a proposta de desconstrução identitária promovida e propagada pela teoria *queer* encontra seu limite a partir do momento em que parece desconsiderar a interseccionalidade em sua potencialidade de dimensões e formas, dissolvendo os traços e valores das identidades culturais. “Desse modo, enquanto oferece uma política da sexualidade progressista e, às vezes, transgressora, os defeitos da teoria *queer* tornam-se expostos quando a teoria é aplicada a [categorias de] identidades em

³³ Johnson (2001) cunha o termo a partir de uma variação linguística característica do lugar onde cresceu, ao sul dos Estados Unidos. Conforme pontua, *quare* é a pronúncia que sua avó conferia a palavra *queer*, devido a simplificação fonética que ela utilizava, característica das comunidades negras estadunidenses. O autor, então, propõe a resignificação do *queer* em *quare*, pois este dá-se como resultado da utilização vernacular racializada presente em sua vida.

que a sexualidade pode estar ao redor, como raça e classe social” (Johnson, 2001, p. 6, tradução nossa).

Assim, a contraproposta sugerida por Johnson (2001) não é o desconsiderar da teoria *queer*, visto que o autor reconhece as potencialidades e contribuições do *queer* dentro do campo dos estudos sociais, principalmente para as políticas identitárias, ao elaborar reflexões sobre subjetividade e agência; mas a reavaliação dessa teoria em vias mais práticas. De maneira semelhante ao que propôs o movimento feminista negro com suas proposições sobre interseccionalidade, o autor visa à expansão do eixo *queer* para que seja abrangente às ditas intersecções identitárias e identidades culturais. O *quare*, então, reconhece as diferenças intra/extra-grupais sem necessariamente desconsiderá-las em detrimento de outras — a multipossibilidade de classes, raças, etnias, etc., é fundamental ao entendimento das questões de gênero e sexualidade para além da teorização. É uma forma de analisar como os corpos racializados não abraçados pelo *queer* (sobre)vivem no mundo (Johnson, 2001).

Recentralizando nossa atenção em corpos, experiências e conhecimentos de transgêneros, lésbicas, *gays*, e bissexuais racializados, os estudos *quare* fundamentam o processo discursivo de identificação e subjetividades em uma práxis política que conversa com as existências materiais desses corpos racializados (Johnson, 2001, p. 10, tradução nossa).

À vista disso, mais do que utilizar o *queer* como código de políticas e processos resistivos, não hegemônicos, contracorrentes, também devemos reconhecer as limitações práticas da teoria e buscar uma restauração que ativamente dê conta das particularidades identitárias a partir de uma perspectiva interseccional. Assim como propõe Borges (2020), é fundamental a inserção do contexto social na analítica e teoria *queer*, visto que a relação dialógica entre indivíduo-sociedade “[...] [irá] moldar interacionalmente as realidades negociadas e os efeitos sociossemióticos, tanto semânticos quanto pragmáticos” (Borges, 2020, p. 445). Isto é, o campo prático das interações torna-se também materialidade com as quais indivíduos e grupos fundamentam suas identidades (Johnson, 2001). Segundo Borges (2020), ainda, precisamos *queerificar* o saber e as formas de pesquisar — trazer pontos de vista que sejam subversivos e contra-hegemônicos, agregando sempre contextos e vivências raciais (e outras possibilidades transversais como etnia, classe social, etc.) à área dos estudos de gênero e sexualidade. A *queerificação* da ótica analítica de Borges (2020), que converge o *queer* à interseccionalidade, logo, não se distancia da perspectiva e teoria *quare* de Johnson (2001). Desse modo, propomos uma amarração teórica desses dois autores para analisar o filme *The Inspection* (2022) a partir de um processo de *quareificação* do olhar — utilizando

uma perspectiva de análise *queer* atrelada aos conceitos de interseccionalidade e identidade cultural.

Como veremos nos subcapítulos a seguir, a fundamentação narrativa de *The Inspection* (2022) encontra seu eixo nas questões de gênero e sexualidade. No entanto, pontuamos a necessidade de correlacionar tais temáticas à questão interseccional, *quareficada*, a fim de produzir uma análise mais detalhada e fortalecida pelas relações contextuais-dialógicas geradas a partir da *complexa existência* de sujeitos e corpos não hegemônicos. A não racialização do olhar analítico proporciona análises sociohistoricamente estruturadas por valores brancos e eurocêntricos que fazem a leitura das (sobre)vivências plurais a partir de uma perspectiva hegemônica (Borges, 2020). Sendo assim, a categoria identitária da raça em *The Inspection* (2022) (e outros produtos nos mais diversos campos do saber) apresenta tanta importância quanto o gênero e a sexualidade do(s) personagem(ns), impossibilitando desvinculações e confirmando uma análise verdadeiramente interseccional.

3.2 Preach!³⁴: conselhos não solicitados e (in)fundamentação argumentativa

Iniciando propriamente nossas análises, começamos, então, apresentando o primeiro conjunto de cenas que nos é mostrado em *The Inspection* (2022). Assim que a narrativa se inicia, temos a apresentação do personagem principal (sobre)vivendo em condições de desabrigo, em um abrigo para pessoas em situação de vulnerabilidade social. Sem muitos recursos, French quase não possui pertences (carrega apenas uma mochila e as roupas do corpo) ou dinheiro (pula as catracas do metrô para não pagar pelo bilhete). Aparece na cena, a partir de todos os outros indivíduos nela representados, ser a pessoa mais nova daquele abrigo. Essa questão nos leva a questionar possíveis relações entre o desabrigo e a comunidade LGBTQIA+.

Segundo pesquisa realizada pela *The Trevor Project*³⁵, 28% dos jovens que se identificam como parte da comunidade LGBTQIA+ relataram experienciar ou ter experienciado situações de vulnerabilidade social ou problemas para encontrar moradia (DeChants *et al.*, 2021), isto é, quase um a cada três jovens. Conforme nos mostram Morton, Dworsky e Samuels (2017), isso representa 120% mais chances que jovens que se identificam como heterossexuais, estando os indivíduos LGBTQIA+ racializados no topo desse quadro

³⁴ Palavra de língua inglesa que apresenta diversos significados, formais e informais. 1) Discurso religioso, pregação; 2) Dar discurso moral, normalmente não solicitado; 3) Utilizado para concordar com uma afirmativa (gíria). (Oxford Learner's Dictionaries, N.I., tradução nossa).

³⁵ Organização Sem Fins Lucrativos fundada e atuante nos Estados Unidos, cujo objetivo é a prevenção de suicídio de jovens LGBTQIA+. Website: <https://www.thetrevorproject.org/>

estatístico — indígenas/nativos, negros, pessoas multirraciais³⁶ e latinos³⁷ apresentaram índices mais altos de desabrigo que brancos. Ou seja, não apenas a identidade *gay* de French aparece como um fator que favorece sua atual condição, como também sua identidade racializada. Dentre os principais motivos para isso estão conflitos e não aceitação familiar (expulsão ou fuga de casa), violência doméstica e abusos sexuais, além de questões com a saúde mental (National Coalition for the Homeless, N.I.; National Network for Youth, N.I.)³⁸. Em nossa análise, veremos que o fator pelo qual French encontra-se em situação de desabrigo é a não aceitação de sua família no que diz respeito a sua (auto)identificação como homem *gay*.

Em contrapartida, mesmo em condições de vida não ideais, French faz o possível para (sobre)viver diante das adversidades e violências que acompanham sua identidade negra homossexual. Uma das principais confirmações disso é a presença de uma espécie de rede de apoio que o personagem construiu ao longo dos anos — vemos ele em uma relação bastante afetuosa com um grupo de pessoas, com abraços, beijos de cumprimento e verbalizações de *eu te amo*. Na ocasião, esse encontro dá-se de maneira bastante acelerada, portanto não conhecemos muitos desses outros personagens, mas existem fortes indícios, como as ações descritas anteriormente, que nos levam a crer que se trata de um grupo de amigos.

Figura 5 - French e sua rede de apoio.



Fonte: Reprodução do autor. *The Inspection* (2022).

No entanto, mesmo que rapidamente, observamos esses indivíduos representados de maneira destoante aos demais personagens da narrativa. Existe uma dificuldade em reconhecer a identidade de gênero desses outros personagens³⁹ devido às vestimentas,

³⁶ Nos Estados Unidos, é comum considerar pessoas com pais de diferentes raças multirracial. Por exemplo, mãe branca e pai negro, o filho é considerado multirracial. Observamos que essa percepção de identidade pode mudar de indivíduo a indivíduo, entretanto, esse quadro é bastante comum no país.

³⁷ Diferentemente do Brasil, nos Estados Unidos, indivíduos latinos são considerados pessoas racializadas, independente se são brancos, negros, multirraciais, etc.

³⁸ Apesar de não datados, as instituições referenciam outros estudos recentes com datas de 2018 e 2020 por exemplo.

³⁹ Reforçamos que não há qualquer necessidade de identificar o gênero, a sexualidade, ou qualquer categoria identitária *não clara*, de segundos e terceiros (às vezes nem sendo possível, visto que a produção da identidade dá-se a partir da junção de uma complexa rede de características, fixas e fluidas, que contribuem para a ideia de

adereços e expressividades. A partir do entendimento, porém, que uma performatividade clara de gênero⁴⁰ está estritamente relacionada ao hegemônico (Butler, 1988), ou seja, ao *sujeito universal* — o homem branco, cis, hétero, classe média-alta (Borges, 2020) —, é possível inferir que tais indivíduos se distanciam dessa perspectiva hegemônica de gênero. Conforme propõem os estereótipos, em toda sua proposta reducionista e universalista (Hall, 2016), a rede de apoio de French é, então, composta por pessoas *quare* que desafiam e ressignificam as construções normativas sociais do ser e estar no mundo, apenas por existir para além da ótica colonial-patriarcal-hegemônica.

Essa representação sugerindo uma inversão da normatização, aproxima, ainda mais, o personagem principal à categoria de dissidente; funciona como um reconhecimento do estado de Outro (Hall, 2016) em que suas afinidades sociais também acontecem nesse mesmo campo não hegemônico. Isto porque, ainda segundo Hall (1992), as identidades atualmente respaldam o diferente a partir do reconhecimento de contextos e subcontextos culturais, sociais, vivenciais, entre outros. Não obstante, a organização estrutural e identificações de semelhantes e diferentes não se baseia mais somente em uma simples aproximação categórica, mas uma aproximação também política que considera as questões de poder, dominação e privilégio para além das características. Logo, o posicionamento de French na narrativa como um indivíduo *outrizado*, inimigo da hegemonia social (Mbembe, 2017) é essencial para a construção identitária do personagem na história, ou seja, seu estado de Outro está intrinsecamente relacionado com a forma em que se coloca e (sobre)vive no mundo. Essas questões são imperiosas para entendermos a relação do personagem com o ambiente militar no qual irá se inserir voluntariamente — voltaremos nisso no tópico seguinte.

Retornando à interação de French com seus amigos, subsequentemente a esse encontro, agora dentro do metrô, nos é mostrado um lado reflexivo do personagem: encara a janela como se refletisse alguma questão interna de sua vida, abandonando o semblante feliz que apresentava momentos antes, substituindo-o por uma postura reflexiva e, de certa forma, tensa. Ao andar pelas ruas até um apartamento, o personagem mantém o mesmo ar de angústia, como quem se preocupa com o que acontecerá a seguir. Encontrando o apartamento correto, French volta a assumir uma postura de felicidade, uma máscara para quem quer que

indivíduos sempre em construção, jamais prontos (Hall, 1992)), mas faz-se necessária tal apontamento para que possamos entender o funcionamento dos estereótipos.

⁴⁰ Butler (1988) considera performatividade de gênero como uma ação repetida inúmeras vezes que define o próprio conceito do gênero não como algo biológico, mas socialmente criado. O exercício do gênero se dá por meio da repetição de vernáculos, gestos, símbolos sociais, etc.

esteja atrás da porta — uma tentativa de esconder qualquer sentimento que possa ser considerado *ruim*.

Momentos depois, somos apresentados à figura de sua mãe: uma mulher ríspida, bastante fria e que não está confortável em revê-lo. Não há qualquer desejo por parte da personagem para que esse reencontro aconteça, evidenciando uma relação conflituosa entre as duas partes — há, porém, uma tentativa do filho de reverter esse conflito, sem sucesso. A única abertura que vemos dela é durante o momento em que French revela o motivo de sua visita, precisa de sua Certidão de Nascimento para se alistar ao Corpo de Fuzileiros Navais. Imediatamente vislumbramos um conflito interno da mãe que aparenta indecisão sobre o que fazer — entregar a documentação ou mandar o filho, aquele estranho, Outro (Hall, 2016), que agora está em sua porta, embora. O desconforto que a presença de French causa naquele ambiente é tanta que a posição de inimizade (Mbembe, 2017) em que sua própria mãe o coloca a faz questionar sua relação afetiva sem saber se deve ajudar aquele sujeito que *abomina* ou seguir em frente com seus princípios.

Mais, na mesma cena, somos apresentados ao caráter extremamente religioso da mãe de French. Há, no ambiente, diversas decorações e objetos de cunho religioso, além de uma missa transmitida por rádio ou televisão ao fundo. Consequentemente, compreendemos os motivos pelos quais essa relação mãe-filho é tão conflituosa: a retórica religiosa negativa para com o *queer/quare* parece enraizada nos entendimentos da personagem sobre o que é correto-incorreto no mundo (Garrett-Walker; Torres, 2017). Sua reflexão sobre ajudar ou não seu filho é moldada por valores religiosos em que o não seguimento daquilo que é valorizado pela igreja e/ou religião apresenta-se como uma negação do *correto*.

Conforme trazem Garrett-Walker e Torres (2017), a Igreja Negra⁴¹ é uma das principais responsáveis pela criação de uma ideia de comunidade negra, com propostas de empoderamento e engajamentos social e político, à população negra dos Estados Unidos. Diante de todo o histórico colonial de opressão racial no país, a instituição tornou-se, historicamente, uma espécie de símbolo resistivo e espiritual, um local seguro contra a opressão e violências, onde a(s) comunidade(s) negra(s) podiam e podem se expressar sem limitações. No entanto, a segurança transmitida pela igreja não alcança indivíduos *quare* — apesar de salvaguardar as vivências e dignidade dos corpos negros, tais proposições não se estendem às relações entre o mesmo sexo ou performatividades não conformantes com as estruturas coloniais-patriarcal-hegemônicas, pelo contrário, as excluem (Johnson, 2001).

⁴¹ Tradução nossa em literalidade do termo *Black church* — igrejas específicas que são voltadas à comunidade negra.

“Mas da mesma forma que a Igreja Negra é uma força social e política na luta pela liberdade racial de seus constituintes, também, em larga escala, impediu a liberdade sexual para muitos praticantes, como *gays* e lésbicas” (Johnson, 2001, p. 15, tradução nossa).

Além disso, a retórica religiosa negativa para com o *queer/quare* é uma questão que não se limita apenas ao campo e instituição igreja, é uma violência que se derrama em outros eixos da vida dos sujeitos, a partir das constantes reprodução e repetição, externa e/ou interna, dessas discriminações (Garrett-Walker; Torres, 2017).

Homens [participantes do estudo] também chamaram atenção para a infiltração da retórica religiosa negativa nas estruturas familiares. Dada a importância da igreja e da família para as comunidades negras, torna-se difícil separar a igreja da família. Isso produz e reproduz uma infundável retórica comunitária sobre relações entre o mesmo sexo como algo contra as vontades de Deus e, assim, não valorizadas pelas comunidades negras religiosas (Garrett-Walker; Torres, 2017, p. 10, tradução nossa).

Nesse sentido, a disseminação de determinados pensamentos e fundamentações intolerantes pela igreja — em nosso caso a Igreja Negra, mas não limitado — deságua nas relações interpessoais dos indivíduos em ambiências externas à instituição. O modo como esse discurso negativo afeta a psique de indivíduos *queer/quare* vai além de suas relações com a igreja e engendra questões pessoais de baixa autoestima, isolamento, desconforto social e uma ideia de não pertencimento (Garrett-Walker; Torres, 2017). Não somente isso, mas também engendra estereótipos à comunidade LGBTQIA+ a partir dessa visão de que o ser no mundo desses indivíduos e grupos vai *contra as vontades de Deus* e legitima violências e discriminações para com essas pessoas. Assim, a retórica negativa ultrapassa o diálogo e atinge também o campo prático, balançando estruturas familiares que se questionam sobre seguir os *caminhos de Deus* ou validar a pluralidade identitária, como observamos em *The Inspection* (2022).

Ao impedir que seu filho se sente sobre o sofá sem antes cobri-lo com jornais ou o impedir de tocar em qualquer pertence ou objeto da casa, como se o personagem contaminasse-os com seus *rastros* e *sujeira* — existe uma estereotipação de cunho, principalmente, homofóbico em que a homossexualidade masculina é relacionada diretamente com a AIDS, com uma crescente paranóia de sujeitos não *gays* com relação à contaminação e à transmissão (Lopes, 2017) —, a mãe de French nos revela como o discurso negativo religioso, que objetiva *demonizar* e desnaturalizar identidades *queer/quare*, apresenta importância em sua vida. Não obstante, sua valorização ao hegemônico é tanta que a ela é preferível expulsar seu filho de casa em vez de ter que conviver com o símbolo não hegemônico que ele representa. “Por vezes, a experiência de ‘sair do armário’, de se assumir,

ou de tornar pública a orientação sexual, ainda traz reações diversas dos familiares, desde expulsões de casa, passando por violências e insinuações” (Ribeiro, 2022, p. 113, grifo do autor).

Figura 6 - Mãe de French cobre o sofá com jornais.



Fonte: Reprodução do autor. *The Inspection* (2022).

Conforme nos mostram DeChants *et al.* (2021), dos indivíduos LGBTQIA+ em situação de desabrigo e instabilidade de moradia, 40% afirmaram ter sido expulsos de suas residências, enquanto 55% reportaram ter fugido ou ter sido abandonados por causa de maus-tratos ou medo de ser maltratado devido a suas identidades. Sendo assim, ao apresentar coragem para retornar ao ambiente e à pessoa que o rejeitou, entendemos a máscara de felicidade que French coloca em seu rosto como uma tentativa de não deixar transparecer dificuldades que enfrenta em seu cotidiano. Podemos considerar, então, esses esforços (um de inúmeros outros) como um efeito da postura de resistência e resiliência do *queer/quare* (Santos; Ferreira; da Silva, 2013), uma tentativa desses indivíduos de provar que suas existências independem de outrem.

Assim, a representação da mãe de French nada mais é do que uma de muitos negros (brancos e outros indivíduos racializados também) que veem as performatividades de gênero não hegemônicas (Butler, 1988) como desfavoráveis a sua crença e/ou constituição de um sujeito negro digno (Garrett-Walker; Torres, 2017).

Retórica religiosa negativa, particularmente em comunidades negras religiosas, parece perpetuar uma limitada definição de masculinidade que é problemática não apenas para populações *queer* negras [*quare*], mas para os entendimentos da sociedade sobre o que significa ser um homem negro nos Estados Unidos (Garrett-Walker; Torres, 2017, p. 11, tradução nossa).

Johnson (2001) chama atenção para esse sujeito negro digno/ideal apontando a forte relação entre as concepções de uma negritude autêntica e as ideias e noções de masculinidade hegemônica. Essa relação parece, portanto, uma tentativa de aproximação da comunidade negra com o *sujeito universal* que, por sua vez, é fundamentalmente construído e moldado às

bases da colonialidade e da patriarcalidade, não se exaurindo na disseminação de ideais de uma masculinidade correta e hegemônica (Connell, 1995). Segundo essa autora, a masculinidade hegemônica é, portanto, uma forma dos homens, enquanto gênero, garantirem a manutenção de sua posição de poder privilegiada e formalizarem a hierarquia social em que são colocados no topo da pirâmide. Essa concepção se formula a partir da ideia de que existe uma *forma de ser homem* mais correta que outras, isto é, a masculinidade hegemônica é a expressão mais perfeita possível do estado de homem (Connell, 1995). Logo, quando pensamos e falamos desse *homem perfeito*, não falamos de French com sua identidade *quare* afeminada, nem de homens transgêneros, ou classe baixa, ou homens sensíveis e emotivos; nos referimos ao homem branco, cis, hétero, macho, viril, classe média-alta (Connell, 1995; Borges, 2020).

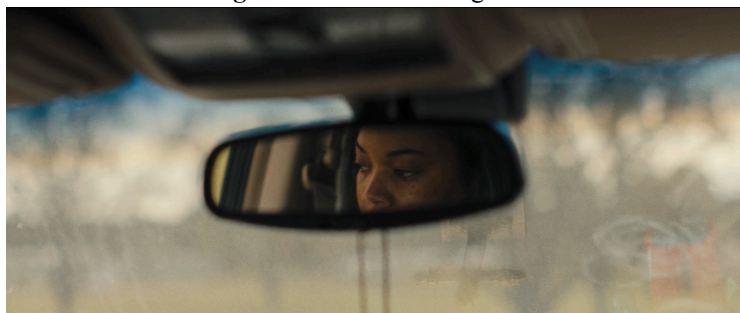
Consequentemente, não raro vemos indivíduos e grupos que não fazem parte dessa posição de *sujeito universal* serem tratados como Outro, aquele a ser combatido, derrotado, convertido (Mbembe, 2017). French com seu ser e estar no mundo contracorrentes é, portanto, inimigo da ordem hegemônica, alvo das práticas de violência e discriminação. No entanto, colocando em perspectiva, não é a negritude, também, um traço contra-hegemônico quando vinculada a posições de poder e privilégio e não dominação e submissão? Por que essa comunidade, então, rejeita, por exemplo, identidades *quare* se também são identidades *outrizadas*? Johnson (2001) argumenta sobre essa postura como a busca por uma negritude autêntica, que remete, assim como a masculinidade hegemônica, a um modo correto de ser negro.

A partir da hipervalorização das vivências e contextos culturais dos quais emergiram as comunidades negras, com suas músicas, linguagem/jargões, comida, entre outros, também se constituiu a hipervalorização da religião pelo negro estadunidense (Johnson, 2001). Portanto, se a Igreja Negra revela-se como um ambiente de segurança e imperioso ao reconhecimento do negro em toda sua busca por autenticidade, ela também, em contrapartida, é responsável por engendrar a perspectiva da não aceitação das diferenças existentes dentro da comunidade negra (Johnson, 2001). Em uma esfera mais prática, a negritude autêntica também se vale de uma lógica hegemônica que resgata contextos e sentidos históricos em tentativas de legitimar essa visão, excluindo, no processo, indivíduos negros não conformantes com o *sujeito negro universal*.

Assim, se a rejeição do *quare* advém, principalmente, da retórica negativa disseminada pela igreja (Garrett-Walker; Torres, 2017), podemos avaliar que ela é diretamente proporcional à força e à presença do aspecto religioso dentro das comunidades e

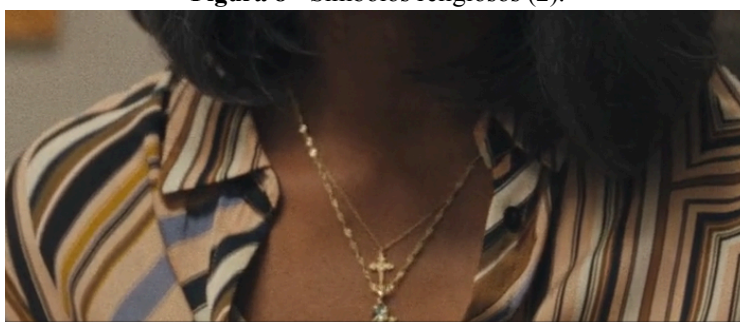
individualidades negras. De acordo com o que evidenciamos em *The Inspection* (2022), a mãe de French não apenas se mostra como uma pessoa extremamente religiosa, mas carrega consigo símbolos de sua fé diariamente, não se limitando apenas a sua residência — na **Figura 7**, é possível ver o reflexo de uma cruz logo abaixo do canto direito do retrovisor do carro; já na **Figura 8**, vemos a mãe de French utilizando um colar de cruz.

Figura 7 - Símbolos religiosos.



Fonte: Reprodução do autor. *The Inspection* (2022).

Figura 8 - Símbolos religiosos (2).



Fonte: Reprodução do autor. *The Inspection* (2022).

Essa introjeção da religião em todas as vias e cotidianos dos indivíduos, não apenas contribui para um maior senso de fé, representando admiração pelos quereres de Deus, mas também se fundamenta como um dos grandes motivos pelos quais a comunidade LGBTQIA+ distancia-se da igreja — a retórica negativa configura-se como uma violência psicológica (que, por vezes, desata-se em física) que desinfluncia indivíduos *queer/quare* a permanecerem em ambientes religiosos (Garrett-Walker; Torres, 2017). Não suficiente, a desvinculação com a crença e a aniquilação de seus sentidos de ser e estar no mundo pela intolerância da igreja (e de outrem) são fatores que corroboram para os sentimentos de insuficiência e desvalor presentes na comunidade LGBTQIA+ (Garrett-Walker; Torres, 2017). Consequentemente, muitos indivíduos procuram formas alternativas para terem suas identidades reconhecidas — uma constante luta e reivindicação do *queer/quare* por um lugar no mundo.

3.3 Suspiro de morte: inimigo social e necrocultura do armário

Em sua busca pelo reconhecimento de sua identidade, seja aos olhos da sociedade, seja internamente, o personagem de *The Inspection* (2022) se coloca diante de situações não ideais como tentativa de mostrar seu valor frente aos discursos violentos que o atingem constante e diariamente. Na narrativa, como trouxemos, French objetiva adentrar o Corpo dos Fuzileiros Navais como parte de uma jornada própria de valorização diante dos outros. Com sua identidade *quare* e masculinidade e expressividades não hegemônicas — o personagem é representado como um homem sensível e afeminado —, ele se insere de forma abrupta a essa nova ambiência a procura de um lugar no mundo que reconheça a existência de sua identidade diferente e socialmente *outrizada*. No entanto, diante desse ambiente hipermasculino hegemônico e de excessos de autoridade e poder que é o exército (Ramirez; Sterzing, 2017), French se insere em uma espécie de paradoxo: ao mesmo tempo em que busca ser alguém e reconstruir seus sentidos de ser e estar no mundo a partir da validação de suas próprias experiências, capacidades e superações, ele se vê em posições de extrema alteridade, em que sua existência além de ir contra às vontades de Deus (Garrett-Walker; Torres, 2017), é inimizada como algo a ser combatido não apenas em sentidos religiosos, mas também fisicamente — um corpo estranho que deve ser eliminado (Mbembe, 2017).

Nosso primeiro encontro com essa retórica militar, que constroi o diferente como um inimigo, em nosso caso o *queer/quare* como identidades hostilizadas, é já na primeira cena em que French chega à base militar. Na ocasião, aos novos recrutas, organizados em filas, observamos um discurso por parte de um dos superiores cujo objetivo é a promoção do terror e a naturalização da ambiência militar como um local onde apenas os fortes sobrevivem. Não obstante, perguntas como “você é um comunista?” e “você é um homossexual?” também são direcionadas a esses indivíduos, ensacando essas duas características no mesmo lugar, como se a ideologia e movimento político do comunismo fosse equivalente à *desviância* da sexualidade. A equiparação, contudo, dá-se pelo que Mbembe (2017) coloca como uma espécie de política de inimizado, em que a criação de um inimigo político, do Estado e da norma social é concebido pela lógica colonial-patriarcal-hegemônica e deve ser combatido a todo custo, autorizando a utilização de violências e abusos de poder com tal finalidade.

Figura 9 - Recrutas em fila enquanto são questionados.



Fonte: Reprodução do autor. *The Inspection* (2022).

Nesse momento, também confirmamos que a identificação como homossexual, homem ou mulher, dentro do corpo militar é um fator de desagrado, em que a homo/lesbo/trans/queerfobia desse ambiente não é questionada, instaurando um clima de terror e intolerância para com esses indivíduos (Ramirez; Sterzing, 2017). Pontuamos aqui que o filme contextualiza a organização militar estadunidense no ano de 2005, ou seja, ainda estava em vigência a política *Don't Ask, Don't Tell* (1993-2011). Segundo artigo publicado pela *Encyclopædia Britannica* (2024), essa política obrigava membros LGBTQIA+ do serviço militar dos Estados Unidos a esconderem sua orientação sexual, com risco de serem desligados caso abertamente as declarassem. “Séculos de políticas militares anti-LGBT, oficiais e não oficiais, definiram membros LGBT do serviço militar como criminosos, doentes mentais⁴² e incapazes de servir” (Ramirez; Sterzing, 2017, p. 68, tradução nossa). Desse modo, para se inserir no ambiente militar, era essencial a French não revelar sua orientação sexual, motivo esse que levou o personagem a negar a pergunta realizada por seu superior, vide **Figura 9**.

No entanto, o que acontece no ambiente militar, naquele momento, é justamente o contrário. Porque French destoa da concepção de *sujeito universal* — não é branco, hétero, macho, viril ou classe média-alta (Borges, 2020) — e também desvia da ideia da negritude autêntica — hétero, macho, viril, religioso (Johnson, 2001) —, estereotipadamente, resta a ele a posição e identidade de homossexual. Melhor dizendo, a lógica identitária aplicada na organização do exército dava-se dessa forma: se um indivíduo não apresentasse características física-psíquica-sociais passíveis de serem relacionadas com as perspectivas de masculinidade hegemônica (Connell, 1995), ele representava, então, seu oposto. A partir da perspectiva de que a contemporaneidade normatizada baseia-se, principalmente, em binômios de oposição responsáveis pela polarização das estruturas sociais (Silva, 2014), caso um indivíduo não seja

⁴² Atualmente, não se utiliza mais o termo doente/doença mental, mas sim transtorno/indivíduo com transtorno mental (Sasaki, 2011). Também, desde 1990, a homossexualidade deixou de ser considerada doença e/ou problema relacionado à saúde — CID-10 (Vidale, 2017).

uma coisa, automaticamente torna-se outra. Se para ser homem heterossexual é necessário cumprir os aspectos e propostas da performatividade de gênero esperada (Butler, 1988), alguém que não as segue, como o caso de French, é encaminhado ao polo oposto — o ponto mais distante da heterossexualidade é, então, pela ótica da dicotomia, a homossexualidade. Não suficientemente oposta, também é social, política e historicamente construída a ideia de que a homossexualidade é incompatível com a masculinidade hegemônica (Connell, 1995), e segundo Butler (1988), a normativa gera uma expectativa de que todo homem deve ser masculino e toda mulher, feminina. Consequentemente, ser *gay*, como French, é ser um homem feminino, ou, em via de mão-dupla, ser homem feminino é o mesmo que ser *gay* (Santos; Ferreira; da Silva, 2013; Lopes, 2017).

Esta interpelação que associa a identificação gay à desadequação de gênero (efeminação) salvaguardando, ainda que implicitamente, as normas de gênero (homem masculino, mulher feminina) à heterossexualidade, contribui para a produção e construção geral de um *estereótipo conveniente* [...] (Santos; Ferreira; da Silva, 2013, p. 49, grifo do autor).

Para Borrillo (2010 *apud* Santos; Ferreira; da Silva, 2013), a homo(lesbo/trans/*queer*)fobia, aquela que pontuamos manifestar-se também no ambiente militar a partir de políticas anti-LGBTQIA+ (Ramirez; Sterzing, 2017), configura-se como um dispositivo que controla e regula os limites dos gêneros. Assim, as discriminações e violências resultantes desse controle baseiam suas justificativas e legitimidades sobre a ordem hegemônica social. Por consequência, a concepção da homossexualidade como não normativa e a estereotipação da homossexualidade masculina como não masculina, mas feminilizada, conferem a French, com sua identidade *quare* afeminada, uma marcação e posição sociais de alteridade — ele ocupa um lugar de Outro (Hall, 2016), inimigo da ordem militar (Ramirez; Sterzing, 2017), da ordem social e da nação (Mbembe, 2017) e de Deus (Garrett-Walker; Torres, 2017).

Com todos os seus *marcadores de diferença*, French navega o mundo, e o exército, rompendo com expectativas e padrões de comportamento esperados, utilizando sua identidade *quare* (Johnson, 2001) como forma de reivindicar seus espaços para ser e estar no mundo. “[...] [O] indivíduo queer [e *quare*] precisa localizar a si nos espaços entre comunidades diferentes – nas interseções de relações de poder determinadas por raça, classe, gênero e sexualidade” (Lopes, 2017, p. 416). Nesse sentido, a partir do momento em que se torna claro ao personagem que esconder sua orientação sexual não resultará em menos violências, pois a visão de sua identidade como oposta à heterossexualidade já estava enraizada no corpo militar, passa a reafirmá-la naquele meio. Se a ele não adianta escondê-la, então, existirá

segundo a própria identidade não conformante. Como coloca Lopes (2017), “[...] o discurso dominante da comunidade homossexual pautou-se pela afirmação da diferença como pressuposto da existência [...]” (Lopes, 2017, p. 411), sendo assim, o que French procura não é uma conversão, apagamento ou reestruturação de sua própria identidade, mas é a reivindicação de seu espaço com toda a sua diferença para reverter sua posição de alteridade social. Voltaremos nisso mais a frente.

Desse modo, ao evidenciar sua identidade *quare* dissidente e ir de encontro aos preceitos militares de crime, inaptidão e transtorno mental para com a comunidade LGBTQIA+, French coloca-se em evidência aos abusos de poder e à hipermasculinidade hegemônica do exército (Garrett-Walker; Torres, 2017). Consequentemente, evidenciamos o personagem em constantes e infundáveis situações de violência, psicológicas e físicas, em que sua integridade como indivíduo é colocada em xeque, assim como sua própria vida. Na visão de Mbembe (2017), existe dentro dessa instituição militar, e na organização do Estado contemporâneo, um fenômeno que ele denomina como necropolítica. Instaurada sobre a lógica de opressão e dominação colonial-patriarcal-hegemônica, ela decide quem deve viver e quem deve morrer, a partir da autorização de práticas preconceituosas, discriminatórias e violentas. Apesar de sua teoria fundamentar-se, principalmente, sobre questões raciais, a expandimos ao horizonte não hegemônico. Assim, para o autor, aqueles que não se encaixam nos preceitos de ser e estar da hegemonia, são econômica, política e socialmente *outrizados*, de tal modo que se tornam ameaças à organização social. Por sua vez, devem ser combatidos, enfrentados.

Assim, Bratton constroi o personagem em *The Inspection* (2022) envolto nessa necropolítica que busca a expurga desse diariamente, a partir de cenas que não se limitam apenas a retratar violências e discriminações, mas também objetivam o choque dos espectadores. Quando se entende, no filme, que French é um homem negro homossexual, o tratamento de seus colegas e superiores para com ele muda de forma imediata, passando de uma postura de amizade para uma de inimizade. A partir do momento em que ele se revela como um indivíduo não consoante aos preceitos hegemônicos, surge, então, uma necessidade de correção de tal postura, ou, alternativamente, uma destruição dela (Mbembe, 2017).

Existem algumas cenas emblemáticas da obra que trazem as visualidades dessa violência e essa necropolítica em ação. A primeira delas é construída no vestiário em um momento em que French e os demais recrutas tomam banho. Na ocasião, o personagem, devido a pensamentos eróticos — que nos são mostrados —, tem uma ereção, originando uma situação incômoda e desconfortável por parte de seus colegas. Esse desconforto dá-se não

apenas pelo teor biológico da ereção — afinal, todos os presentes no ambiente são homens cisgênero, ou seja, ereções não são acontecimentos novos ou muito menos tabus na perspectiva da masculinidade hegemônica que exalta a virilidade e o aspecto *macho* dos homens, estritamente conectado a questões sexuais (Connell, 1995). Porém, pela presença de outros homens em contexto não sexual, em que o símbolo de virilidade que tal ereção pode representar é substituído pela construção simbólica do desejo — apenas um homem *gay* tem ereções quando junto a outros homens. Além da representação estereotípica da identidade homossexual masculina, reduzida a desejos, descontroles e ímpetos sexuais (com quaisquer homens), observamos uma oportunidade da hegemonia de mostrar seu caráter cerceador e violento (Mbembe, 2017). French é, então, violentado naquele ambiente — socado, chutado, estrangulado — por três de seus colegas e deixado ao chão, desamparado e sangrando. Segundo nos mostram Santos, Ferreira e da Silva (2013), a homo/lesbo/trans/*queer*fobia não apenas funciona como um dispositivo de vigília do gênero e da sexualidade (Borrillo 2010 *apud* Santos; Ferreira; da Silva, 2013) em perspectivas teóricas, mas também se revela como uma ferramenta de promoção de terror e violências, com sua ótica corretiva e desumanizadora.

Figura 10 - Corpo de French no chão do banheiro.

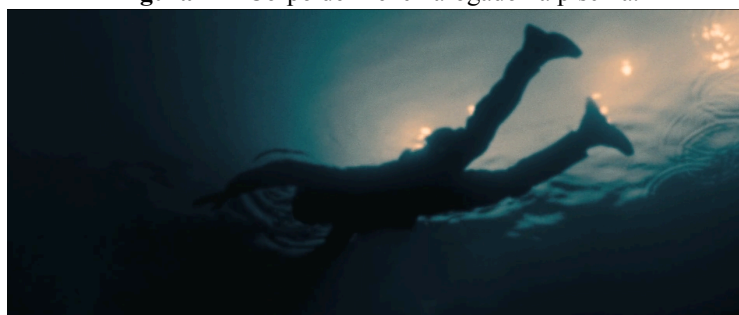


Fonte: Reprodução do autor. *The Inspection* (2022).

Apenas pelo fato de habitar aquele ambiente com sua identidade *quare*, French está sujeito aos terrores e pagamentos causados pela *outrização*. Não existe valor ou razão para habitar ou frequentar os mesmos lugares que os inimigos, sejam eles criados ou não (Mbembe, 2017). Qualquer que seja o nível e aspecto não hegemônicos da identidade, ela torna-se *incivilizada* e possível de correção — “[...] o que requer a eliminação sistemática das populações consideradas biologicamente e moralmente inaptas” (Gontijo, 2021, p. 29). Logo, independentemente do que faça ou como seja, French está para sempre marcado por seu estado de Outro, estereotipado como *antinatural*, anormal, no que tange a sua sexualidade (Santos; Ferreira; da Silva, 2013; Lopes, 2017; Ribeiro, 2022), e como colonialmente inferior, pela negritude (de Moraes *et al.*, 2019).

Nessa mesma perspectiva, a segunda cena que trazemos evidencia uma postura ainda mais terrorista e violenta que explicita a atuação da necropolítica a corpos não hegemônicos. Deslocamo-nos do vestiário para a piscina do quartel, onde os recrutas realizam um treinamento de resgate em água. Na vez de French, ele é encarregado de simular o resgate de seu superior (Laws), como se este fosse um companheiro se afogando. Durante a ação, porém, os dois personagens engalfinham-se na água, ação essa iniciada por Laws, o que resulta em French verdadeiramente afogado; uma violência maquiada e disfarçada de acidente — “Um homem que se afoga é o mais perigoso, ele irá lutar contra você, mesmo que esteja tentando salvar a vida dele”.⁴³ Assim, temos a visualidade do nosso personagem principal em situação de (quase) morte, em que seu corpo flutua inconsciente na piscina, novamente sem amparo.

Figura 11 - Corpo de French afogado na piscina.



Fonte: Reprodução do autor. *The Inspection* (2022).

O estímulo e reflexão que Bratton nos propõe nessas cenas é: como o processo de inimização do *quare*, diante de uma sociedade tão normativa, legitima certas violências que jamais seriam autorizadas a corpos e identidades hegemônicos. Novamente, são visualidades que carregam o que a necropolítica realiza na prática — a negação e apagamento do diferente através de sua morte (Mbembe, 2017). Se formos além, investigando todas as violências e discriminações dirigidas a French na ambiência militar, percebemos que o personagem é, na narrativa e naquele espaço, muito mais violentado devido a sua homossexualidade do que negritude. Assim, ainda nos preceitos de Mbembe (2017), mas propondo expansões e conexões às questões de gênero e sexualidade, entendemos essas ações não apenas como a versão prática da necropolítica, mas como uma espécie de *necrocultura do armário*, pegando emprestado o termo de Ribeiro (2022, p. 123).

O que propomos com a utilização desse termo é evidenciar o necropoder direcionado especificamente à comunidade LGBTQIA+. Conforme pontua Lopes (2017), existe uma naturalização social da aversão às identidades *queer/quare* que autoriza violências e discriminações constantes para com esses indivíduos. São perspectivas de opressão ao gênero

⁴³ Diálogo presente no filme *The Inspection* (2022). Tradução nossa.

e à sexualidade não normativos tão enraizadas nas vias sociais que se apresentam como uma espécie de traço cultural das comunidades contemporâneas. Portanto, deixa de ser uma política instaurada e realizada por aqueles no poder (Mbembe, 2017) e se transforma em uma prática cultural reconhecida pela sociedade — por isso, o deslocamento de necropolítica à necrocultura.

Quanto ao termo *armário*, trazemos sua utilização, pois é um termo bastante presente na comunidade LGBTQIA+. No geral, é utilizado figurativamente, representando a ideia de que a orientação sexual dos indivíduos é guardada no armário, fora da vista de segundos e terceiros. Ou seja, reafirma tal categoria identitária (orientação sexual) como fundamentalmente individual, que não deve ter interferência de outrem, sejam indivíduos, grupos, ou divindades. Termos como *sair do armário* ou *manter-se no armário* são fortemente disseminados na comunidade *queer/quare* para referenciar o processo de assumir, ou não, a própria sexualidade (Ribeiro, 2022), cabendo à decisão individual de cada um. Desse modo, o *armário*, em sentido amplo, passa a ser considerado como um marcador da comunidade LGBTQIA+ ocidental, evocando um sentido de pertencimento (Lopes, 2017).

Assim, o que enfrenta French no ambiente militar é a necropolítica transformada em necrocultura do armário. Não é somente seu superior que se mostra intolerante com sua existência, mas também seus colegas recrutas de mesmo nível hierárquico. As violências direcionadas a ele não partem apenas de cima para baixo — são horizontais (de cima para baixo e de baixo para cima) tanto quanto são verticais.

No entanto, é necessário pontuar aqui que, mesmo que o personagem seja destrutado no filme muito mais devido a sua sexualidade e expressão de gênero do que quando comparado a sua raça, não devemos, como nos mostram Crenshaw (1989; 2002) e Johnson (2001), por exemplo, desvincular a interseccionalidade. Sendo assim, as violências dirigidas a French no ambiente militar são, sim, majoritariamente relacionadas a sua homossexualidade, porém, os contextos e subtextos que o levaram até ali são indissociáveis de suas outras categorias identitárias, como raça, classe social, religião, etc.

Mesmo assim, apesar das injustiças e violências que recaem sobre ele dentro do corpo militar, French não tem intenção de deixar aquele ambiente — ele possui algo para provar a si mesmo e aos outros. Crescendo em um lar extremamente religioso e expulso de casa ainda quando adolescente, não é difícil que o personagem ainda sofra com as consequências dessas situações internamente; não raro indivíduos envolvidos em tais situações apresentam conflitos internos no que tange ao seu valor social e sua posição e dever no mundo (Garrett-Walker; Torres, 2017). A resiliência diante de toda discriminação funciona como uma espécie de prova

de suas capacidades e habilidades àqueles que nunca cessaram em desvalidar sua identidade não hegemônica, é uma resistência diária contra a coerção da hegemonia (Ramirez; Sterzing, 2017). Com isso em mente, o apreço social pelos militares como agentes pacificadores que protegem a sociedade e a nação dos inimigos, inventados e reais (Mbembe, 2017), parece ser mais valorizado por ele que outras possibilidades de reconhecimento identitário, sendo a inserção nesse contexto, para ele, a única saída de sua atual condição e submissão social, mesmo que represente mais lutas e violências pelo caminho.

O filme evidencia essa perspectiva e reflexão, principalmente, em dois momentos: 1) pré-alistamento, quando French ainda vive no abrigo; 2) após as situações subsequentes de quase morte. No primeiro, com uma notícia sobre a Guerra do Iraque passando em uma televisão, o personagem conversa com outro indivíduo — seu colega no abrigo, o qual identificamos por **A** — sobre sua decisão de se alistar no corpo naval, ambiente, como já sabemos, extremamente violento para com o (corpo) inimigo, seja externo ou interno à nação. Durante o diálogo, **A** tenta convencer French a seguir outro caminho, possivelmente distante de violências e maus-tratos, como aquele em que ambos já se situam — também se reconhecendo como *quare*, ele cita uma série de valores em tentativa de validar a identidade e existência de French, a fim de fazê-lo mudar de ideia.

A: De uma *queen*⁴⁴ velha para uma nova, você não precisa fazer isso.

French: O que devo fazer?

A: Você é jovem... e bonito. E tão, tão inteligente. Pode ser qualquer coisa que queira ser.

French: Você e eu sabemos que isso não é verdade.⁴⁵

Todavia, não há em French qualquer esperança de reconhecimento social em outras alternativas que não seguir pelo caminho militar. (Sobre)Viver sob a hipermasculinidade dos exército/fuzileiros navais, regado pela masculinidade hegemônica que transborda pelas portas e paredes dos quartéis, é para o personagem uma solução viável para sua atual condição social. Mostrar altas capacidades, assim como aptidão para conquistar um lugar de honra dentro da ambiência militar, e ser reconhecido por isso, é, para muitos indivíduos da comunidade LGBTQIA+, motivo de orgulho e apreciação (Ramirez; Sterzing, 2017).

⁴⁴ *Rainha* em inglês. Gíria utilizada para representar *gays* afeminados. Pode ser tanto pejorativo quanto utilizado como forma de reafirmação e celebração identitárias (LGBTQ Center, N.I.).

⁴⁵ Diálogo presente no filme *The Inspection* (2022). Tradução nossa.

Figura 12 - A e French dão as mãos.



Fonte: Reprodução do autor. *The Inspection* (2022).

Esse sentimento de validação pelo militar torna-se bastante claro na construção do segundo momento que pontuamos anteriormente. Após quase ter sua vida retirada e sua identidade apagada pelas constantes e diárias violências dentro do exército, French é convocado por um de seus superiores, Rosales (um dos poucos que se opõe à evidente discriminação), para uma conversa a sós. Na situação, os dois personagens conversam sobre possivelmente denunciar os abusos de poder; dedicação para se tornar um fuzileiro naval e as motivações do protagonista para estar naquele espaço.

Rosales: Não precisa dizer nada. Se você reportar [os incidentes], eu te protejo. Mas você trabalhou tão duro, chegou tão perto. As próximas semanas passarão voando, prometo.

French: As próximas semanas? Nas próximas... Nas próximas semanas, eu provavelmente estarei morto.

Rosales: O treinamento foi feito para te quebrar. Estou aqui para te fortalecer. Essa é a pergunta que todo fuzileiro naval se pergunta, 'sou bom o suficiente para estar aqui?'. E você me provou que sim. A verdadeira pergunta é, 'por que você quer estar aqui?'.

French: Eu quero ser um fuzileiro naval.

Rosales: Isso não é suficiente, French. Por que você trabalhou tão duro se vai apenas desistir?

French: Eu me cuido sozinho desde os 16 [anos]. Tenho 25 [anos] agora. Minha mãe... ela nem mesmo fala comigo. A maioria dos meus amigos está morta ou na cadeia — as ruas vão me matar de qualquer maneira. Então, se eu morrer neste uniforme, eu morro um herói, um alguém; não apenas outra *bicha* sem casa.⁴⁶

Assim, Bratton constroi uma cena em que não apenas o protagonista tem consciência das violências cotidianas e normalizadas, mas também outros personagens na história compreendem isso. No entanto, não existem movimentações contundentes que de fato questionem ou que vão de encontro a tais abusos. As reivindicações *quare* realizadas por French não visam à reversão da lógica hegemônica a coletividades, mas sim uma tentativa de encaixar e ter sua própria identidade reconhecida naquele ambiente em que se insere, assim como no mundo fora dele.

⁴⁶ Diálogo presente no filme *The Inspection* (2022). Tradução nossa, grifo nosso.

Mesmo submetido à tanto sofrimento, por não querer voltar a uma posição de desvalor, como *queer* e como negro, French resiste às injustiças direcionadas a ele, pois apresenta consciência de que abandonar o exército, naquela situação, é o mesmo que reconhecer o seu corpo e identidade *quare* como desprovidos de importância (de Moraes *et al.*, 2019) — voltar às ruas é desistir da tentativa de conquistar um espaço e aceitar a *outrização* da hegemonia (Hall, 2016). Nesse sentido, o personagem opta por revelar as violências que o acometem, mas decide enfrentá-las do seu modo. Aos poucos, construindo uma rede de apoio e contra as estatísticas, ao permanecer no exército, French evidencia não somente a motivação de indivíduos *queer/quare* por suas reivindicações por direitos e justiça, mas também o aspecto de resiliência.

3.4 Pintura de guerra e *Beauty Mark*⁴⁷: conquistando um lugar no mundo

O aspecto de motivação de French para enfrentar os abusos e violências dentro do exército é entendido no campo dos estudos *queer* como uma forma de agência. De modo extremamente simplificado, a capacidade dos indivíduos de decidir por onde e/ou quais meios seguir. No entanto, adentrado uma perspectiva mais aprofundada e conceitual, vemos a agência como um conceito em que diversos pensadores e pesquisadores se debruçam sobre com uma gama de nuances e diferenciações no que diz respeito a suas fundamentações (Gowlett, 2014). Assim, consideramos necessário, neste trabalho, esclarecer o sentido o qual utilizamos a ideia de agência que irá embasar tanto parte das análises de *The Inspection* (2022), quanto de *Earth Mama* (2023).

As reverberações do conceito de agência não são, necessariamente, harmônicas entre si. As diferentes proposições do que se vale essa ideia muitas vezes se completam, mas muitas vezes se criticam. Uma das principais questões desta dissertação é que dois dos autores referenciados anteriormente empenham-se (ou empenharam-se em algum momento de suas jornadas acadêmicas) a teorizar a respeito dos entretons da teoria *queer* e os entendimentos práticos e teóricos da agência — são eles, Butler e Johnson. Para Johnson (2001), no artigo em que apresenta e desenvolve o conceito de *quare*, que tão fortemente utilizamos neste trabalho, o autor tece críticas às proposições de Butler acerca, principalmente, de sua fundamentação sobre a agência. Segundo ele, Butler falha em definir uma noção útil do conceito, pois desconsidera as implicações e materialidades que ultrapassam o gênero e a

⁴⁷ *Marca da Beleza* em inglês. Uma pinta, normalmente no rosto, que confere ao indivíduo um aspecto estético e associado à beleza. Personalidades famosas por suas *beauty marks*: Marilyn Monroe e Cindy Crawford (Tappan, 2021).

sexualidade, sendo esse um dos principais motivos para o seu repensar da teoria *queer* e deslocamento para o *quare*. “[...] estudos *quare* deslocam-se do simples teorizar [a] subjetividade e agência como mediadas pelo discurso para teorizar como essa mediação pode impulsionar a ação de corpos materiais” (Johnson, 2001, p. 9, tradução nossa).

Conforme aponta Gowlett (2014), a maior parte das críticas ao trabalho de Butler devem-se pelo fato de que *e* autore⁴⁸ não comprovou, de maneira prática, o conceito de agência que desenvolve. Usualmente, as desaprovações sobre o que Butler define como agência dentro dos estudos *queer* estão intimamente relacionadas com a construção desse conceito como uma atividade de cunho individual, isto é, a agência é a capacidade de ressignificação performativa do indivíduo (Gowlett, 2014). Essa ressignificação, por sua parte, autoriza indivíduos *queer* a subverterem a estrutura e concepção hegemônica de gênero e sexualidade, validando, por exemplo, a existência de homens femininos e mulheres masculinas. No entanto, o que chama atenção Johnson (2001) é justamente o reducionismo prático dessa lógica, ou seja, a agência não poderia estar apenas relacionada ao individual uma vez que os indivíduos situam-se em grupos e comunidades — suas identidades são transversais a suas experiências e vivências (Hall, 1992), muito além do ser e do estar no mundo no campo/espectro do gênero e da sexualidade. Propor uma fundamentação de agência voltada apenas para o indivíduo, então, seria uma forma de homogeneizar e uniformizar o *queer*.

Butler (2006), em resposta a críticos de seu trabalho, argumenta que a agência vai além das ideias de coerção e fuga hegemônicas e normativas, ela é também espaço de reestruturação das normas. Se a crítica mais contundente de Johnson (2001) debruça-se sobre o fato de que a teoria butleriana é incapaz de promover mudanças significativas, pois se apoia apenas dentro do campo/espectro do gênero e da sexualidade, não materializando os demais campos a esses transversais, Butler (2006) faz questão de apontar a agência (ainda individual) como passível de gerar mudanças. “‘Agência’ não é, então, vista através de um prisma de escape, mas como uma alteração e reconstrução de regras que autorizam formas viáveis de existência social” (Gowlett, 2014, p. 406, tradução nossa, grifo do autor). Essas mudanças, como nos mostra Gowlett (2014), não necessariamente causam uma revolução ou recontextualização dos preceitos hegemônicos da noite para o dia, mas a agência em seu teor e teoria individuais podem servir de inspiração para que outros indivíduos também reajam. Sendo esses indivíduos com reivindicações mais materiais, além do gênero e da sexualidade, a

⁴⁸ Butler é uma pessoa não-binária que utiliza os pronomes *they/them* na língua inglesa. Abrasileirando, podemos utilizar *elu/delu*.

agência pode se constituir não apenas como símbolo de resistência individual, mas também coletiva (Johnson, 2001).

Assim, a agência que para Butler (2006) é um dos processos que constitui as identidades através da resignificação da performatividade de gênero e sexualidade, para Johnson (2001) é muito mais que isso. É a capacidade de materializar as vivências, contextos e experiências dentro de uma performatividade que vai de/ao encontro das normas hegemônicas. É *olhar para trás* ao mesmo tempo em que se *olha para frente*. É posicionar a agência no ponto central dos atravessamentos e transversalidades identitárias, que consideram as materialidades do ser e do estar, para além da teoria, como características importantes dos indivíduos. Se a teoria *queer* falha em incluir as vivências e interseccionalidade, principalmente, de sujeitos racializados, intrinsecamente conectadas a relações grupais (Jonhson, 2001), podemos considerar que a agência de Butler, individual e não material a comunidades e grupos, fundamenta-se aquém de outras categorias identitárias que não o gênero e a sexualidade — não é uma perspectiva macro de resignificação normativa, mas individual e limitada (Gowlett, 2014) às identidades *queer* brancas. A agência *queer*, portanto, é diferente da agência *quare*, mesmo que ambas reivindiquem novas perspectivas identitárias. “Falhar em situar o discurso em materialidade[s] é privilegiar a posição daqueles os quais a subjetividade e a agência, fora das questões de gênero e sexualidade, nunca foram subjugadas” (Johnson, 2001, p. 12, tradução nossa).

Desse modo, nos apoiamos nas bases e teorias sobre agência de Butler, mas as estendemos à agência de Johnson com sua materialidade do discurso — a agência não deve se distanciar dele, pois é nele que (também) se formam as identidades. Valores comunitários, sociais e culturais (passado, presente e futuro) são transversalidades importantes para os sujeitos e seus sentidos de si. O indivíduo é, portanto, ao mesmo tempo produto do meio no qual se insere e produto de si próprio. Em uma esfera mais prática, French como indivíduo *quare* possui sua (sobre)vivência vinculada a sua interseccionalidade (negro, *gay*, etc.). O sujeito que é naquele momento em que aparece para os espectadores é fruto de todas essas (e outras mais) transversalidades. Todas as suas escolhas reverberaram em sua vida de uma forma diferente das reverberações de um homem *gay* branco e classe-média, por exemplo — sua materialidade e contextos são essenciais para entendermos sua posição no mundo (Hall, 1992; Johnson, 2001).

Por isso, não devemos colocar a agência do *queer* e do *quare* sob a mesma lógica, visto que as consequências das suas escolhas dependem, necessariamente, dos contextos de seus ser e estar no mundo. A decisão de French de não desistir da carreira militar, apesar dos

mal-estares, está diretamente relacionada com a sua (sobre)vivência. Consoante ao que colocamos anteriormente, o personagem sabe que, mesmo que esteja diante de condições de tratamento piores do que os demais, o(s) tratamento(s) que recebe/recebia/receberá fora desse ambiente são, para ele, ainda piores. Assim, o que parece uma falta de escolha do personagem — *ele não tem outra escolha senão continuar no exército* —, na verdade, é a representação de sua liberdade de escolha em estado mais puro. É a revelação de sua agência (Johnson, 2001).

Dizer isso não significa, porém, que French utilizou de sua agência para aceitar os determinismos e normativas militares homo/lesbo/trans/*queer*fóbicos, mas que o desejo, ou melhor, a necessidade de ser alguém — entendido, visto, escutado — é melhor do que o (des)conforto do desabrigo. A busca por uma identidade reconhecida e um senso de pertencimento, Hudson (2015) aponta como possíveis consequências de adentrar, situar-se e participar de uma comunidade. Não somente isso, mas o sentimento geral de bem-estar é estritamente conectado a essa perspectiva, principalmente no que tange indivíduos *quare*. Logo, se o sentimento de estar em uma comunidade encontra-se fragilizado internamente em French, como ele mesmo pontuou quando falou de seus amigos — “[a] maioria dos meus amigos está morta ou na cadeia [...]”⁴⁹ —, a procura por esse sentir novamente é o que lhe motiva a estar naquele ambiente tão violento. Ele pode até morrer durante ou depois do processo, mas se não abandoná-lo, morrerá um herói.

Por causa disso e do seu instinto biológico de sobrevivência, French resiste às violências e contestações do exército, não apenas utilizando a força, mas *queer/quare*ficando o ambiente, isto é, utilizando da sua identidade dissidente, não hegemônica, *outrizada*, como tentativa de desconstruir o poder e o privilégio heterossexual daquele espaço (Ramirez; Sterzing, 2017). Pontuamos isso, pois Ramirez e Sterzing (2017) chamam atenção para a importância de não considerar indivíduos LGBTQIA+ que fazem parte do corpo militar/naval como vítimas ou dar muita ênfase aos seus traumas e sofrimentos, afinal, possuem agência para não estar ali. Devemos focar, portanto, nos esforços diários, resiliência e resistência deles para enfrentar esse ambiente tão adverso a suas identidades.

Não obstante, French também utiliza do seu apreço à diferença, aspecto fundamental das identidades *queer/quare* (Lopes, 2017), para criar e fortalecer um senso de comunidade com outros indivíduos não hegemônicos. Bratton traz essa questão bastante clara no filme quando evidencia outros personagens não brancos simpatizando (olhares, gestos, fisicamente) com French ao verem-no sofrer com os abusos de poder e política anti-LGBTQIA+. A não

⁴⁹ Diálogo presente no filme *The Inspection* (2022). Tradução nossa.

hegemonia torna-se vínculo identitário e esses indivíduos passam a apoiar-se contra o hegemônico.

Figura 13 - French e seu colega (não branco) se abraçam.



Fonte: Reprodução do autor. *The Inspection* (2022).

Hudson (2015) chama atenção para o fato de que um dos pilares para a construção de um senso de comunidade é a ambiência e proximidade, ou seja, quanto mais próximos estiverem ambos os indivíduos, mais provável será o apoio mútuo. “Pertencer através do *estar perto* também facilit[a] o compartilhamento de recursos materiais, emocionais e espirituais [...]” (Hudson, 2015, p. 35, tradução nossa). Desse modo, mesmo tão diferentes, identitariamente, a aproximação desses personagens em estado de Outro, além da proximidade física que autoriza o compartilhamento de suas (sobre)vivências, parecem ser fatores suficientes para gerar vínculos e autorizar uma pequena comunidade contra-hegemônica.

Ainda na visão de Hudson (2015), outros dois dos quatro pilares que fundamentam o senso de comunidade são o *ser entendido* e *ser visto* — o primeiro referindo-se à percepção de segundos e terceiros em relação à identidade de um indivíduo; o segundo, liberdade do indivíduo expressar sua(s) identidade(s) sem que essas sejam questionadas ou subjugadas. Se o *estar perto* tem a ver mais com a proximidade física, esses dois outros aspectos baseiam-se menos em um campo de tangibilidade (externo) e mais no campo dos sentidos (interno). Assim, para French, não basta criar uma comunidade cujo ponto em comum seja a não hegemonia dos participantes se essa aproximação grupal dá-se apenas pelo fato de estarem presentes e (sobre)viverem nos mesmos espaços juntos. É necessário que haja o reconhecimento daquele grupo como formado por identidades interseccionais e pluralizadas (Crenshaw, 1989; 2002), sugeridas, moldadas e/ou conquistadas conforme vivências materiais e vislumbres do passado (Hall, 1992). Para isso, o personagem principal não apenas *queer/quarefica* o ambiente, mas usa sua agência para harmonizar o *trabalhar junto* e *trabalhar contra* (Muñoz, 1999).

Para Johnson (2001), o campo dos estudos *quare* procura não somente utilizar as teorias e concepções de performatividade, mas também, e principalmente, busca uma diferenciação entre essa teoria e a questão da performance. “O corpo, eu acredito, deve ser teorizado de formas que não apenas descrevem os modos como é constituído, mas o que *faz* depois de sua constituição e a relação entre outros corpos ao seu redor” (Johnson, 2001, p. 10, tradução nossa, grifo do autor). Simplificadamente, para ele, performatividade volta-se mais ao discurso, enquanto a performance, por sua vez, funciona como uma expressão social e prática dela.

A teoria da performance não só destaca os efeitos discursivos dos atos, como também aponta a forma como esses atos estão historicamente situados. Butler reconhece que a fusão da “performatividade com a performance seria um erro” (*Bodies* 234). De fato, o enfoque apenas na performatividade pode reduzir problemáticamente a performatividade e a performance a um único quadro interpretativo para teorizar a experiência humana. Contudo, ao nos concentrar em ambas, podemos juntar dois quadros interpretativos cuja relação é mais dialógica e dialética (Johnson, 2001, p. 10, tradução nossa, grifo do autor).

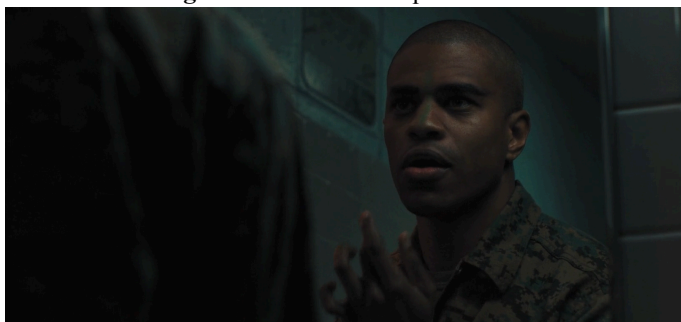
Nesse sentido de entender a performance como expressão prática e material da performatividade, então, Johnson (2001) introduz Muñoz (1999) com o que o autor denomina como *desidentificação*.

Desidentificação é sobre reciclar e repensar o significado codificado. O processo de desidentificação embaralha e reconstrói as codificações de um texto cultural de modo a expor as maquinações universalizantes e excludentes da mensagem codificada e reprograma seu funcionamento para considerar, incluir e empoderar identidades e identificações minorizadas. Assim, desidentificação é o passo mais além do que romper a maioria; ela utiliza esse código como matéria-prima para representar políticas sem poder ou posicionamentos considerados impensáveis pela cultura dominante (Muñoz, 1999, p. 31, tradução nossa).

Dessa forma, torna-se evidente o que o autor propõe como *trabalhar junto e contra*. A desidentificação não se baseia em um distanciamento completo das codificações hegemônicas e normativas, pelo contrário, as utiliza de modo a retransformá-las e ressignificá-las a favor daqueles sociohistoricamente oprimidos. Não é, então, desconsiderar todas as práticas de opressão e violências, mas reconstitui-las em novos sentidos potentes o suficiente para cobrir as cicatrizes da discriminação, propondo novas estéticas e reapropriações. Assim, ir contra a heterossexualidade, por exemplo, não é negar, por completo, os códigos, símbolos e valores heterossexuais, mas sim manipulá-los através de novas performances que construam novas perspectivas e modos de pensar — por exemplo, a constituição de uma família (valor sociohistoricamente considerado heterossexual) por indivíduos do mesmo sexo.

À vista disso, em sua luta por *ser entendido* e *ser visto*, French não abandona seu senso de si e passa a apresentar uma postura de desidentificação — ele reprograma os códigos militares a seu favor, a fim de que os demais compreendam que o aspecto corretivo da homo/lesbo/trans/*queer*fobia (Santos; Ferreira; da Silva, 2013) pode até alcançá-lo violentamente, mas jamais corretivamente. Quando o personagem, para sua última tarefa como recruta, utiliza a pintura de guerra⁵⁰ para construir uma versão satisfatória da sua própria identificação e identidades, ele desidentifica uma das principais codificações do exército e *quarefica* seu contexto. Na situação, French utiliza a pintura como se fosse maquiagem — marcando as bochechas, o nariz, as sobrancelhas —, inclusive marcando no rosto a tradicional e apreciada *beauty mark*.

Figura 14 - French maquia o rosto.



Fonte: Reprodução do autor. *The Inspection* (2022).

Interessante apontar neste momento que, ao se dispor em fila com os demais recrutas para um último discurso motivacional de Laws, French destaca-se de seus colegas justamente pelo caráter singular de sua pintura de guerra. Não suficiente, é também nesta cena que o personagem parece, por fim, aceitar que o *ser visto* não necessariamente ocorrerá da forma que ele planejava — sua identidade ainda será dissidente, *outrizada* e inimizada; mas sua atitude reflete algo como, *se for para ser visto desse jeito, que seja, então, do meu jeito*. A grande evidência disso é o questionamento de seu Laws que, ao olhar para sua pintura, questiona sobre suas capacidades de seguir as codificações militares, “Que porra é essa, French?! Como você conseguiu *deixar gay* algo tão simples como uma pintura de guerra?”. O *deixar gay* nessa situação, então, vale-se dos estereótipos de gênero e sexualidade (Butler, 1988) para ler algo material, agênero, como a maquiagem, como um identificador e qualificador de gênero, neste caso, das mulheres — ou, quando utilizado por homens, identificador de homens *gays*. Imediato ao questionamento, French responde, sem reservas ou regalias, “Senhor! Este recruta não sabe como não te irritar, senhor”⁵¹, mostrando

⁵⁰ Ato de pintar o rosto, realizado pelos militares, com o intuito de camuflagem.

⁵¹ Diálogos presentes no filme *The Inspection* (2022). Tradução nossa.

reconhecimento de que sua identidade jamais será *vista* como deseja, fazendo questão, assim, de reivindicar seu espaço em toda a sua *quaretude*.

Figura 15 - French contesta seu Laws.



Fonte: Reprodução do autor. *The Inspection* (2022).

Além disso, há também por parte do personagem uma atitude de, *se não me entende, farei-me ser entendido*, isto é, French expõe toda a sua identidade *quare* àqueles que não a compreendem, agora sem restrições. Diante de todo o sofrimento e mal-estar direcionado a ele dentro do ambiente militar, não existe mais, ao personagem, aceitar de forma quieta. Se suas tentativas de denúncia e reversão da lógica hegemônica militar não deram certo por seu *extremismo*, que propunha ir de encontro a toda estrutura e organização do exército de uma só vez, ao questionar seu superior com objetivo de denunciá-lo e expô-lo, a solução encontrada por ele foi a desidentificação — *trabalhar junto e contra* (Muñoz, 1999). Assim, French vai construindo aos poucos os pilares de sua comunidade dentro desse local cujo um dos objetivos é seu expurgo — ele desenvolve proximidade física, é visto e se força a ser entendido.

3.5 Esta é minha verdade: o grito final de French

Segundo Hudson (2015), o último pilar para a construção de um senso de comunidade legítimo em que há, verdadeiramente, um sentimento de bem-estar é o *ser escutado*. “*Ser escutado* emerge de diferentes formas, tais como o significado em recuperar a voz, o poder do diálogo para a ação social, e a simples satisfação de ter uma conversa com alguém que compartilha experiências e perspectivas vividas” (Hudson, 2015, p. 42, tradução nossa, grifo nosso). Logo, toda a jornada de French para ser reconhecido como alguém no mundo, para ter sua identidade validada e dignificada, deságua nesse último pilar — mais do que ter apoio próximo, ser visto e ser entendido, é preciso ser escutado. Escutar as identidades e indivíduos *queer/quare* além de seus ser e estar no mundo é valor e prática essenciais para o

reconhecimento da diversidade do existir. É preciso representar, aceitar e escutar essa pluralidade para, de fato, alcançar a diversidade (Chen; Hamilton, 2015).

Se, durante todo o filme, French não mede esforços para tentar ter sua voz escutada, é só no último momento que finalmente o escutam. Na tarefa final do treinamento de recrutas, os personagens são dispostos em uma espécie de arena em que lutam, no modelo um contra um, com o objetivo de derrotar o outro — simula-se o próximo como um inimigo nessa situação. Na cena, Bratton constroi uma visualidade um tanto quanto simbólica ao telespectador, pois coloca French, nosso protagonista negro, *gay*, afeminado, contra um personagem branco, hétero, masculino — a representação clara do *sujeito universal* (Borges, 2020). Ao longo de toda a narrativa, esses dois personagens possuem uma espécie de conflito, por vezes evidenciado, por vezes silencioso, em que esse indivíduo branco age como uma âncora aos demais recrutas, vistos sempre circulando essa figura idealizada e materializada da hegemonia. Com exceção de French, que aparece como seu contraponto. Assim, essa luta é concebida como o protagonista, fisicamente, enfrentando tudo aquilo que sempre buscou enfrentar; é o simbolismo de um confronto final entre a não hegemonia e a hegemonia, entre o *queer/quare* e o não *queer*, entre o Outro e o salvador da pátria.

Figura 16 - Luta.



Fonte: Reprodução do autor. *The Inspection* (2022).

Para um encerramento dessas lutas internas e externas do personagem, talvez em uma postura ainda mais simbólica, temos French vencendo o combate de forma bastante superior e agressiva, descontando todos os seus sentimentos sobre seu adversário. A situação torna-se tão bárbara que vemos uma mistura de reações nos demais personagens em cena — uns em choque, outros rindo, e um semblante de orgulho no rosto de Laws. Poderíamos imaginar que, por reverter a lógica dominante-dominado, French faz as vestes de opressor, devido à agressividade e à inclemência; porém, preferimos muito mais considerar essa cena como a representação do *lutar de volta*. Se há toda uma construção social, histórica e política em torno de quais identidades e corpos são inimigos e devem ser violentados (Mbembe, 2017),

esse momento nada mais é que a reversão simbólica da necropolítica e da necrocultura do armário que há tanto tempo afeta French e outros indivíduos não hegemônicos.

Subsequente a essa cena, observamos uma mudança de postura dos recrutas com French. Onde antes o destratavam e mal ligavam para o que tinha a dizer, agora, vemos todos conversando como um grupo, uma comunidade. Forçar sua saída da posição de alteridade, mais do que mostrando as próprias capacidades no meio militar (Ramirez; Sterzing, 2017), reivindicando não apenas seu espaço, na teoria, mas também fisicamente foi suficiente para que o personagem passasse a ser escutado. Se a agressividade demonstrada, ou melhor, a força da dominação sobre o outro, não for passível de associação ao feminino e às feminilidades, sendo, portanto, associada unicamente ao masculino (Connell, 1995), a aceitação e escuta de French, em toda a sua totalidade, está estritamente relacionada à masculinidade hegemônica. Esclarecendo, se durante toda sua jornada ele se apresenta, com seus jeitos e trejeitos, como um homem *gay* afeminado, ao se mostrar possuidor dos valores masculinos hegemônicos, French é visto pelos outros como *menos gay*. Isto é, aos olhos dos colegas, talvez ele não seja *tão gay assim*, pois apresenta as características masculinas esperadas da sua categoria identitária de gênero (homem).

Figura 17 - French e sua recém formada *comunidade*.



Fonte: Reprodução do autor. *The Inspection* (2022).

Nas entrelinhas identitárias, como essas estão constantemente em construção (Hall, 1992) e são transversalizadas por questões sociais, culturais, materiais, entre outras (Crenshaw, 1989; 2002), não podemos declarar que indivíduos possuem total senso de si — existe o reconhecimento do seu ser ali, naquele momento, mas não há afirmações sobre o seu ser no futuro, apenas previsões. Quando trazemos identidades e identificações *queer/quare* para o debate, essa totalidade torna-se ainda mais difícil e improvável. Como a teoria e estudos *queer/quare* partem da mesma lógica e proposta de reestruturar e ressignificar termos e normativas (Johnson, 2001; Santos; Ferreira; da Silva, 2013; Lopes, 2017; de Moraes *et al.*, 2019), diferenciando-se nas materialidades e expansões, são campos de constantes mudanças

em que pequenas conquistas, como a de French em ser reconhecido dentro do meio militar, por exemplo, não devem ser tratadas como suficientes e/ou universais — ser *queer/quare* implica um processo de resistência diária contra o hegemônico (Ramirez; Sterzing, 2017).

Para exemplificar essa questão, lembramos a cena em que French, logo após vencer, simbolicamente, a luta contra seu terror hegemônico, encontra Rosales na casa de banho. Essa relação é uma tentativa do protagonista de iniciar e desenvolver uma atividade afetivo-carnal, manifestação da sua sexualidade, com outro indivíduo que sempre o apoiou ao longo de toda a narrativa. Na situação, porém, a investida de French é repreendida pelo outro personagem que ainda faz questão de diminuir a identidade do protagonista, revelando, novamente, como a luta é diária e constante (Ramirez; Sterzing, 2017). Devido a falta de apoio e suporte durante a vida, não raro indivíduos LGBTQIA+ encontram-se em situações em que a diferença entre a proximidade relacional e a proximidade afetiva se misturam e se confundem em uma perspectiva de possível atração. Essa questão nos parece a busca constante e (in)cansável por uma comunidade, ou alguma centelha de identificação com outrem (Hudson, 2015) que fazem daqueles que querem apenas ajudar, serem interpretados também como *queer/quare*. A rejeição a esses indivíduos é tanta que qualquer apoio que recebem é inconscientemente questionado.

Rosales: Você realmente sabe como fuder tudo, né [French]?! Você não é o primeiro do seu *tipo* aqui, e não será o último. Se nos livrarmos de todas as pessoas *gay* no exército, não haveria exército. Você deve estar disposto a sacrificar qualquer coisa para proteger os homens à sua esquerda e à sua direita. Eu te ajudei porque é meu dever formar militares. *Gay*, hétero, negro, branco, não importa para mim. Desapareça, French.⁵²

Desse modo, mesmo que tenha construído uma comunidade dentro do exército, ainda existe a necessidade dos demais personagens de relembrar a French a sua posição de alteridade que ocupa no mundo. A redução da identidade *quare* do protagonista, que tanto enfrentou e lutou para tê-la reconhecida, a uma espécie de coisa ou objeto, marcada pela utilização da palavra *tipo*, evidencia mais um traço da homo/lesbo/trans/*queer*fobia — a censura e apagamento identitários. O discurso anti-LGBTQIA+, portanto, não apenas visa ao terrorismo ou à coerção de indivíduos às normas de gênero e sexualidade, mas também os impede ser visto como pessoas (Santos; Ferreira; da Silva, 2013). A identidade não heterossexual é tão aversiva que, paradoxalmente, além de antinatural, demonizada, rejeitada, ela é, ao mesmo tempo, não existente, apagada, esquecida.

⁵² Diálogo presente no filme *The Inspection* (2022). Tradução nossa.

A mãe de French apenas volta a dar atenção ao filho quando ele revela que quer adentrar o Corpo dos Fuzileiros Navais, espaço esse conhecido por sua hipermasculinidade (Ramirez; Sterzing, 2017) e *não presença* da não heterossexualidade (pelo menos pública), ou seja, quando ele abandona sua *condição social* de *gay* e se desloca a um ambiente onde essa *parte* de sua identidade deve ser escondida. Nas intenções da personagem, torna-se claro que seu principal desejo é ver o filho como um homem hétero, enxergando o exército como uma possibilidade de conversão da sexualidade. Todo e qualquer contato que mantém com French baseia-se na esperança de vê-lo convertido às normativas de gênero e sexualidade que ela tanto preza e respeita como mulher negra de fé (Garrett-Walker; Torres, 2017). Nesse sentido, quando o protagonista a convida para sua graduação, mostrando que concluiu com sucesso o treinamento militar, sua postura passa de alguém que abomina o próprio filho, para alguém que sente um orgulho imensurável dele — ela até o convida para morar com ela novamente.

Durante a comemoração da graduação, contudo, os dois personagens entram em um embate no que tange às questões relativas à sexualidade e à expressão de gênero de French. Na situação, vemos a mãe (Inez) sugerir ao filho que, ao retornar para casa, relacione-se com diferentes mulheres da vizinhança, afinal, quem não gosta de um homem macho, viril e militar? No entanto, o confronto inicia-se quando French afirma que, mesmo imerso naquele ambiente, ele ainda continua sendo um homem *gay*.

Inez: [...] Sim, é melhor eu te levar para casa. Nossa, todas as garotas jovens e bonitas; todas elas farão fila ao redor do quarteirão apenas para ver meu filho militar. Você poderá escolher quem quiser.

French: Mãe, o treinamento [e exército] não me deixou hétero.

Inez: Você fala muita merda. Se eu repetisse o que você acabou de falar, eles arrancariam esse uniforme de você. Continue brincando comigo [...] Você não consegue se esconder, não sei nem porque ainda tenta.

Ao serem questionados pelo Laws a respeito do que estaria acontecendo ali, entre os dois, a mãe continua,

Inez: Este garoto é mais *gay* que dois sapatos esquerdos⁵³ e todos conseguem ver isso. Não deveriam tê-lo aceitado aqui.⁵⁴

Além do desmanche do orgulho e do retorno da rejeição, a personagem apresenta uma postura intolerante e estereotípica — ela considera a expressão da masculinidade (e feminilidade) de French mais que suficiente para que outrem o identifiquem como um homem *gay*, sem que ele precise dizer nada. O *gay* afeminado é ainda mais abjeto que o *gay*

⁵³ Não há qualquer referência bibliográfica sobre tal expressão. Acreditamos que seja um vernáculo próprio da personagem.

⁵⁴ Diálogos presentes no filme *The Inspection* (2022). Tradução nossa.

masculino, normativo, visto que além da sua sexualidade ser não conformante, sua expressão de gênero também é (Ribeiro, 2022). No entanto, a comunidade criada por French, mesmo que ainda tenha suas limitações quanto a sua identidade, o apoia frente a tal situação. Com gritos e ovações militares, seus colegas finalmente reconhecem seu ser e estar no mundo.

Encaminhando-nos para o final desta análise, trazemos uma última cena, ainda sobre a relação de French e sua mãe. Porque a homossexualidade, muitas vezes, é vista como uma escolha e não uma parte da identidade do indivíduo, ela é vista por muitos como um aspecto que pode ser ignorado, rejeitado. Quando trazemos a perspectiva militar, em que os membros do serviço mantêm sua orientação sexual em segredo para não ser vítimas de violência (Ramirez; Sterzing, 2017); ou a igreja que ama o próximo, mas não ama seu lado ou postura homossexuais (Garrett-Walker; Torres, 2017), vemos como essa ideia enraíza-se nas vias sociais através das instituições e da repetição de comportamentos intolerantes e homo/lesbo/trans/*queer*fóbico. Nesse sentido, se French é um homem homossexual, seria possível apreciar esse *seu lado homem* e rejeitar *seu lado homossexual*. Essa questão parece ser central na relação de French e Inez.

Evidenciamos, então, uma mãe que preza por um filho heterossexual que se encaixe na concepção de negritude autêntica e que rejeita todas as partes dele que o distanciam desse sujeito idealizado. Para ela, French deveria negar sua homossexualidade para se tornar *normal* — novamente como se fosse a orientação sexual do protagonista fosse uma escolha. Ou seja, Inez é um espelho de toda a construção e imaginário sociais sobre o que é o gênero, a sexualidade e, de forma geral, a identidade de um indivíduo. Colocando em perspectiva seus próprios desejos, a personagem revela no diálogo final com seu filho, sua insatisfação com quem ele se tornou, ou melhor dizendo, com quem ele é.

Inez: Eu tinha 16. Uma garota de 16 anos, sozinha. Eu poderia ter te deixado em qualquer porta, mas pensei, ‘Não, irei criar o meu filho’. E quanto a mim? E quanto ao que eu quero?

French: Nunca desistirei de nós. Você pertence a mim, tanto quanto eu pertenço a você [...].

Inez: Eu te amarei até o dia que eu morrer, mas não posso amar quem você é.⁵⁵

À vista disso, explicitamos neste capítulo como a normatização de discriminações e violências para com a comunidade e indivíduos LGBTQIA+ resulta em consequências não somente físicas, mas verbais e psicológicas também. Utilizando a premissa da teoria *quare* de Johnson (2001), detalhamos como as diferentes categorias identitárias de French se transversalizam de modo a construir sua identidade interseccional (Crenshaw, 1989; 2002),

⁵⁵ Diálogos presentes no filme *The Inspection* (2022). Tradução nossa.

principalmente, dos pontos de vista racial e do gênero e da sexualidade. Apoiando-nos sobre fundamentações que consideram os contextos culturais e comunitários nas relações individuais e grupais, e para a constituição das identidades, vimos como diferentes questões se somam para gerar tanto bem-estares quanto mal-estares.

Na perspectiva *quare*, então, trouxemos a questão da religião e da Igreja Negra como instituições sociohistoricamente posicionadas na sociedade que disseminam e propagam uma visão da comunidade LGBTQIA+ como aversiva às questões e desejos de Deus (Garrett-Walker; Torres, 2017) e também ao ideal de uma negritude autêntica, formulada fortemente em bases religiosas (Johnson, 2001). Também pontuamos como a instituição militar e o Estado revelam uma hierarquização de poder, com preceitos coloniais-patriarcais-hegemônicos, e conferem, direta e indiretamente, condições de inimizade a grupos e identidades não hegemônicas e não normativas (Ramirez; Sterzing, 2017; Mbembe, 2017). Tais proposições definem, e definiram, French, nosso centro de análise, como um inimigo social e (i)legitimam seu ser e estar no mundo, através do que concebemos como necrocultura do armário — a aplicação prática da necropolítica (Mbembe, 2017) nos campos sociais por meio dos enraizamentos de violências e preconceitos, como a homo/lesbo/trans/*queer*fobia, no plano cultural. A alteridade conferida a esse grupo transformou-se em produto transferido de geração a geração, comunidade a comunidade, indivíduo a indivíduo.

No mais, apontamos como French navega o mundo, com suas resistência, resiliência e ressignificação *quare*, e como utiliza sua agência materializada (Johnson, 2001) para contestar as normas e práticas hegemônicas reforçadas pelo exército, através do que Munõz (1999) define como desidentificação. De forma rápida, a desidentificação é a reapropriação e ressignificação das práticas e estereótipos hegemônicos, não os negando, mas sim construindo novas performances e materialidades não hegemônicas. Assim, evidenciamos os modos e situações em que o protagonista de *The Inspection* (2022) utiliza essa *ferramenta* a seu favor, concebendo um processo de resistência diária no meio militar (Ramirez; Sterzing, 2017).

Finalizamos este capítulo pontuando que não objetivamos uma conclusão tão detalhada e efusiva, pois ainda voltaremos a algumas questões do filme em um momento posterior de análise conjunta a *Earth Mama* (2023). Logo, no próximo capítulo, iniciamos a análise do nosso segundo filme selecionado e adentramos questões feministas, raciais e de maternidade.

4. A mulher-mãe negra: *Earth Mama* de Savannah Leaf

Assim como fizemos anteriormente com *The Inspection* (2022), neste capítulo apresentaremos uma análise aprofundada do filme *Earth Mama* (2023), dirigido por Savannah Leaf, também da A24, com o mesmo intuito da primeira análise — refletir sobre as questões de diversidade e representatividade consoantes a sua temática. Mesmo que possua eixos narrativos similares à obra anterior, serão introduzidas outras perspectivas e conceitos que acreditamos serem mais adequados para analisar o respectivo filme, porém, sempre nos atendo ao referencial teórico base. Novamente, lembramos a sinopse de *Earth Mama* (2023) para, depois, adentrar a análise de fato.

Inspirado em uma história real e mesclando elementos fantasiosos, o filme acompanha a história de Gia, uma jovem mulher-mãe negra, solteira, mãe de dois filhos e grávida do terceiro, que luta contra as injustiças e opressões do sistema de assistência social dos Estados Unidos. Trabalhando longos períodos enquanto cumpre os requisitos e obrigações exigidas pelo governo, Gia encontra-se em situação de vulnerabilidade social, marginalizada e esquecida pela sociedade, mas segue em sua luta para reconquistar a guarda total de seus dois primeiros filhos — agora aos cuidados da assistência social. Com histórico de abandono parental, abuso de drogas e (in)condições financeiras, a personagem faz o possível e o impossível para enfrentar o caráter racista de uma instituição⁵⁶ estruturada para ajudar àqueles que a sociedade esqueceu (Dominelli, 1989).

Earth Mama (2023) tem a origem de sua história baseada em um documentário intitulado *The Heart Still Hums* (2020), da mesma diretora, que acompanha “[...] cinco mulheres lutando para reconquistar [a guarda de] seus filhos e superar um ciclo de desabrigo, vício em drogas e negligência” (Lawrence, 2023, p. única, tradução nossa). Unindo essa narrativa à história de sua irmã, uma sobrevivente do sistema de adoção estadunidense, Leaf representa, então, no filme, a história de muitas mulheres-mães negras que se encontram a mercê de organizações sistêmicas cuja principal fundamentação são práticas racistas e discriminatórias resultantes do colonialismo (Dominelli, 1989).

Não somente isso, mas essas mulheres-mães, além dos desafios frente à assistência social, também enfrentam os reflexos coloniais-patriarcais-hegemônicos em suas maternidades. Para Gonzalez (1984), tais mulheres situam-se em posições estereotipadas em que seus papéis sociais esperados são construídos e definidos pela população branca. Suas relações interpessoais e consigo mesmas são definidas por expectativas racistas e sexistas geradas pela branquitude acerca de como devem ser e estar no mundo. As violências que

⁵⁶ Consideramos para efeitos de análise a assistência social como uma instituição.

recaem sobre mulheres-mães negras não partem somente da burocracia excessiva da assistência social (Dominelli, 1989), revelam-se em todos os campos de (sobre)vivência dessas mulheres — desde suas individualidades às suas relações comunitárias.

Desse modo, no mesmo sentido da análise anterior, buscamos acompanhar as (sobre)vivências de Gia ao mesmo tempo em que tensionamos as situações enfrentadas por ela com nosso arcabouço conceitual-teórico, mais uma vez nos campos de gênero e raça. Se a interseccionalidade é um conceito desenvolvido a partir da observação dos cotidianos e consequentes opressões das mulheres negras (Kyrillos, 2020), consequentemente é nosso instrumento principal para auxiliar nessa análise.

Além dessa perspectiva, não podemos deixar de trazer abordagens feministas, principalmente do movimento feminista negro — do qual se originou o termo interseccionalidade —, para a realização de uma análise adequada ao *corpus* selecionado. Segundo hooks (2000), as proposições feministas não devem se basear apenas em perspectivas no campo do gênero, elas devem expandir-se a outras áreas sociais, como raça, etnia, classe, entre outras, pois são muitas as transversalidades que acompanham os sujeitos — sendo essa a exata mesma base do pensamento interseccional. Da mesma forma que Johnson (2001) propõe uma nova concepção e forma de avaliar o *queer* — estudo, teoria e campo político resistivo majoritariamente voltado aos direitos da comunidade LGBTQIA+ branca —, as feministas negras repensam os feminismos a partir de uma perspectiva interseccional, que considera não apenas as questões de gênero, mas todos os cruzamentos identitários que podem, ou não, incitar discriminações e opressões diversas. É dessa mesma concepção, portanto, que analisamos *Earth Mama* (2023) nesta dissertação.

4.1 Maternidade e mãe-identidade: as transversalidades do *ser mãe*

Primeiramente, é necessário revelar o que entendemos como maternidade, mãe-identidade e o *ser mãe*, para, depois, aplicar tais conceitos em nossa análise. Neste subcapítulo, fazemos uma breve recontextualização sociohistórica sobre as implicações dessas questões ao longo da contemporaneidade e também pincelamos, brevemente, as diferenças entre a ideia de maternidade negra e maternidade branca.

Sabemos que neste momento nos dedicamos à análise de *Earth Mama* (2023), porém gostaríamos de lembrar, primeiro, o último diálogo de *The Inspection* (2022) que apresentamos no capítulo anterior. No descrito, vemos o protagonista conversando com sua mãe sobre o (não) aceitar de sua sexualidade e como essa questão afeta o relacionamento dos dois. Se, naquele momento, priorizamos as relações entre ambos a partir do ponto de vista que

considera French como o ponto central, agora, propomos uma inversão para pontuar brevemente os contextos que carregam a fala de sua mãe.

Eu tinha 16. Uma garota de 16 anos, sozinha. Eu poderia ter te deixado em qualquer porta, mas pensei, ‘Não, irei criar o *meu* filho’. *E quanto a mim? E quanto ao que eu quero?*⁵⁷

Como mulher-mãe negra, a personagem ilustra em sua fala a presença de estereótipos e normatizações sociais que inserem as mulheres, em sentido geral, sob contextos de fundamentações sistêmicas da sociedade em que sociohistoricamente o gênero foi sempre visto, analisado e entendido sobre o binarismo homem-mulher e uma consequente relação dominante-dominado (Badinter, 1985; Butler, 1988; hooks, 2000; Fernandes, 2016; Borges, 2020; de Oliveira, 2021). Essa perspectiva impõe formas de ser e estar consideradas corretas para ambos os gêneros, ainda na binaridade, restando às mulheres, ao feminino, posição de submissão aos homens, ao masculino, ao *sujeito universal* (Borges, 2020).

Já enraizada nas vias sociais, logo, não é mais necessário que haja a presença de um homem na vida das mulheres para que elas sejam submetidas a tais tratamentos e posições. Há, hoje, uma normalização dessas propostas coloniais-patriarcais-hegemônicas, que atua como um instrumento regulador, por vezes visível, por vezes invisível, às (sobre)vivências dessas mulheres. Não apenas um controle sobre ações e escolhas, mas também sobre corpos e identidades, transformando-as em produtos à mercê dos desejos masculinos hegemônicos (Badinter, 1985; Ambrosini; Stanghellini, 2012).

E se pontuamos a negritude da personagem, essas questões tornam-se ainda mais fortes, pois mulheres negras, além de submetidas a ideais masculinos, também eram e são submetidas a imaginários de mulheres brancas, isto é, têm seus contextos e valores culturais observados e regidos a partir do prisma da branquitude (Collins, 1991; 2005; hooks, 2000). Contemplaremos essas transversalidades raciais mais tarde.

No que tange a tais dominações, homem sobre a mulher, a maternidade é imposta como o momento mais valioso e apreciado da vida das mulheres, devendo elas se dedicar a posições de cuidado, seja com o marido, os filhos ou a casa (Collins, 1991; 2005). Há uma imperiosidade não apenas da mulher fisicamente servir ao homem, mas também no campo dos desejos — a mulher não necessariamente quer ser mãe, mas se o homem deseja ser pai, cabe a mulher realizar seu desejo.

Evidências retiradas de pesquisas históricas e sociológicas assim como análises teórico-especulativas demonstram que o discurso sobre feminilidade, e mais

⁵⁷ Diálogo presente no filme *The Inspection* (2022). Tradução nossa, grifo nosso.

especificamente maternidade, é moldado por questões de controle social, incluindo políticas de natalidade, mortalidade infantil, controle sexual das mulheres, organização econômica do estado, entre outras (Ambrosini; Stanghellini, 2012, p. 278, tradução nossa).

A normatização desse paradigma já é tão fortemente estruturada que, muitas vezes, as mulheres colocam-se (consciente ou inconscientemente) diante de tais condições. É difícil escapar de socializações coloniais-patriarcais-hegemônicas quando elas nos acompanham desde o nascimento (hooks, 2000). A mãe de French, como ela mesma observa, poderia ter abnegado do próprio filho, deixado-o à porta de algum desconhecido, mas seu senso de poder e pertencimento ainda estavam ligados à questão da maternidade — não é um filho, é *meu* filho.

No entanto, ao mesmo tempo em que existe tal pensamento, de ver no *ser mãe* uma possibilidade de mostrar seu valor, há também questionamentos sobre a própria vida e individualidade — “e quanto a mim? E quanto ao que eu quero?”⁵⁸. Conforme nos mostra Fernandes (2016), a muitas mulheres revoga-se a liberdade de escolha, através de um reducionismo que confere a elas apenas a posição social de mãe, questão essa ainda mais presente às mulheres negras. Elas são colocadas como simples receptáculos da vida, em que qualquer outro desejo, pensamento ou reflexão é deixado de lado em detrimento disso (Badinter, 1985). Assim, é dessa deixa que observamos ao final de *The Inspection* (2022) que fazemos gancho e relação à temática de *Earth Mama* (2023) — os entendimentos sobre o que representa, de fato, a maternidade e o *ser mãe*, e como essas questões desaguam na interseccionalidade da mulher negra.

Segundo Badinter (1985), a velha-nova ordem social que centraliza a maternidade nos centros das relações familiares tem início nos registros históricos de ascensão da burguesia, em que fatores econômicos e de liberdade individual desempenhavam fortes papéis na/para a regulação da sociedade. O apreço pela alta natalidade e pela sobrevivência das crianças, assim como pela liberdade dos indivíduos, foram os principais responsáveis pela mudança da valorização excessiva da autoridade paterna à valorização do amor e cuidados maternos. Não somente, mas há também uma mudança na visão do casamento, que passa de um simples contrato a uma união entre os gêneros cujo objetivo é a criação e manutenção de uma família feliz. Diante disso, discursos moralistas baseados na perspectiva colonial-patriarcal-hegemônica, eurocêntrica, com referências a valores religiosos cristãos (Gontijo, 2021), assumem posição como reguladores dos ser e estar no mundo, principalmente voltados ao binarismo de gênero homem-mulher, e confere ao feminino

⁵⁸ Diálogo presente no filme *The Inspection* (2022). Tradução nossa.

atribuições sociais estritamente relacionadas aos cuidados e à manutenção dos lares (Badinter, 1985). Sem desejo de mudar a estrutura de uma sociedade que os favorece, os homens raramente questionavam-se acerca das hierarquias sociohistóricas (hooks, 2000). Assim, coube às mulheres a realização de atividades a elas biologicamente destinadas, por perspectivas religiosas (Badinter, 1985). “[As] atividades das mulheres devem ser destinadas aos cuidados das crianças, à educação do marido e à manutenção do lar” (Collins, 1991, p. 286, tradução nossa).

Considerado, então, o aspecto mais importante da vida das mulheres, conforme as construções coloniais-patriarcais, a maternidade passa a ser relacionada como uma obrigação em vida do feminino — uma mulher que não tem filhos jamais alcançará seu estado de completude identitária (Ambrosini, Stanghellini, 2012). “Resumidamente, [a] maternidade é ensinada a coincidir com o desejo feminino de recuperar aquilo que lhe falta. Pode ser configurado como uma experiência fundamental na tentativa da mulher de conquistar completude ao ganhar aquilo que não possui” (Ambrosini, Stanghellini, 2012, p. 278, tradução nossa). Ainda, como pontuam as autoras, e consoante a Badinter (1985), essa ideia de maternidade vinculada ao sagrado feminino, uma obrigação das mulheres para com sua posição social e de gênero — nascidas para serem mães —, é uma fundamentação instituída a partir da visão masculina hegemônica como forma de controle de gênero e dos corpos femininos. A necessidade de ter filhos e da constituição familiar figuram-se como uma imposição do homem sobre os desejos e vontades das mulheres, reverberando como dispositivos de controle — a maternidade não é incondicional, mas socialmente construída (Badinter, 1985).

Na primeira cena de *Earth Mama* (2023), vemos as consequências dessas ferramentas de controle sobre os corpos e identidades femininas, principalmente às mulheres-mães. O filme abre, então, com um depoimento de uma figurante sobre suas questões com a maternidade, seus filhos e sua jornada como mãe. Na situação, a personagem, a qual identificamos por **B**, relata,

B: Eu não ligo se vocês não se importarem [comigo]. É minha jornada, de ninguém mais. Ninguém vai estar no meu lugar, sou a única que posso fazer essa caminhada. É simples.

Voz ao fundo: Você não quer ninguém lhe acompanhando?

B: Claro, eles podem segurar minha mão, me assistir de longe... *Ainda não sentirão o que eu sinto, ainda não verão pelo meu ponto de vista...* Todos têm uma opinião, um julgamento como se fossem Deus... Ok, ok.⁵⁹

⁵⁹ Diálogo presente no filme *Earth Mama* (2023). Tradução nossa, grifo nosso.

Desse diálogo, percebemos o enraizamento hegemônico das concepções e implicações da maternidade e do *ser mãe*, carregados pela sociedade desde o início da contemporaneidade (Badinter, 1985). O fato de **B** demonstrar que a maternidade é uma jornada que ela deve seguir sozinha, ela consigo mesma, evidencia a construção sociohistórica da mulher sempre vista como o gênero responsável pelos cuidados da família e da casa. O homem, dentro da constituição familiar, não possui desejo ou predisposição para auxiliar suas esposas nessas tarefas, pois a eles, devido aos papéis de gênero, cabe a realização das obrigações externas ao lar, como trabalho e proteção, por exemplo (Badinter, 1985). Essa questão muito se revela quando a personagem coloca que independente do apoio que outros podem dar a ela, ela ainda estará nessa jornada sozinha — uma perspectiva dicotômica da maternidade em que ao mesmo tempo em que serve como um elemento essencial para o desenvolvimento de vínculos e comunidades (Collins, 1991; 2005), revela-se como um aspecto da vida das mulheres em que elas encontram limitações, físicas, psicológicas, emocionais (Ambrosini, Stanghellini, 2012). Voltaremos nisso mais a frente.

No entanto, o que objetivamos retirar desse trecho neste momento é a ênfase que colocamos no trecho em que a personagem fala sobre olhar e enxergar sobre seu próprio ponto de vista. Como já trouxemos, os papéis de gênero funcionam como uma espécie de dispositivo de controle sobre os corpos femininos e das mulheres, que visa a restabelecer e à manutenção dos preceitos coloniais-patriarcais, postulada e imposto por homens, que desaguam também nas noções e concepções sobre a maternidade. Não necessariamente os cuidados e amor por parte das mulheres-mães são frutos (apenas) de questões biológicas, mas também de questões sociais e religiosas cristãs (Badinter, 1985) que através de perspectivas externas às suas vivências, impõem como devem ser e estar no mundo. Logo, como apontam Ambrosini e Stanghellini (2012) e também *Earth Mama* (2023), como mostraremos ao longo de todo este capítulo, há necessidade de pensar e falar da maternidade a partir do ponto de vista de quem a vivencia — ela não é perfeita, sem erros, incondicional e irretocável, mas cansativa, desgastante e socialmente construída. “Apenas partindo da experiência das mulheres que é possível entender a complexidade do evento maternidade” (Ambrosini; Stanghellini, 2012, p. 279, tradução nossa).

Leaf constroi, então, a história de Gia como uma jovem mulher-mãe negra, solteira, consumida por normatizações de gênero e pela perspectiva masculina da maternidade. Diversas vezes, e como mostraremos a seguir, a personagem encontra-se em situações de dificuldade física, psíquica e emocional quanto ao *ser mãe*, e entra em conflitos internos sobre solicitar ajuda de segundos e terceiros ou enfrentar tudo sozinha — reflexo de uma

organização social que historicamente limitou-se a ajudar, quase sempre, apenas sujeitos brancos (Dominelli, 1989). Marginalizada e periférica, a maternidade de Gia é mais do que o cuidado, carinho e amor, é uma maternidade (propositalmente) esquecida pelo sistema que exige que mulheres-mães negras, como ela, extrapolem os ideais da maternidade branca.

Como lembra Collins (1991), mesmo que ambas sejam produtos sociais, existem diferenças entre a ideia de maternidade conferida a mulheres brancas e mulheres negras. A personagem precisa, não apenas combater os papéis, preconceito e hierarquias de gênero para construir sua própria concepção de maternidade, mas também resistir à expurga social de sua negritude (Fraser, 2022). Se indivíduos *quare*, como vimos, necessitam reivindicar seus direitos e liberdades de gênero e sexualidade dentro de suas transversalidades raciais, culturais, vivenciais, para mulheres-mães negras não é diferente — suas mãe-identidades são fundamentadas na interseccionalidade que ultrapassa a identidade hegemônica da branquitude. As figuras e ideais maternais arraigados socialmente não as alcançam; as mulheres-mães negras possuem suas próprias ideias do que significa *ser mãe* dentro de suas comunidades, grupos e culturas (Collins, 1991).

[O] trabalho de feministas brancas sobre maternidade falha em produzir uma crítica efetiva da visão da elite branca masculina sobre [a] maternidade negra. Baseada em pontos de vista de mulheres brancas e classe média, as análises das feministas brancas são bastante afetadas pelas limitações que essa perspectiva tem sobre raça (Collins, 2005, p. 150, tradução nossa).

Ainda segundo a autora (1991), não apenas a visão branca sobre a maternidade não alcança mulheres-mães negras, como também foi responsável pela criação e enraizamento de estereótipos para com esse grupo — a concepção da mulher-mãe negra como mãe de todos, que cuida, inclusive, dos filhos dos outros; e a mulher-mãe negra super forte, que apesar das adversidades, sempre prospera, nunca lhe faltando cuidado, carinho e amor (Collins, 1991; 2005). Enquanto a mulher-mãe branca reivindica e combate as questões maternas relacionadas às discriminações e estereótipos de gênero, a mulher-mãe negra, além de também enfrentar tais questões, reivindica seu espaço dentro do próprio feminino, desmistificando estereótipos e conquistando um lugar de direito não somente na perspectiva social do gênero, mas também da raça, da classe, da religião, etc. (Collins, 1991; 2005).

Pensando, então, nessas categorias identitárias a partir de uma ótica interseccional — as interseções dessas linhas transversais situam os indivíduos e suas identidades no mundo (Crenshaw, 2002) —, a maternidade de Gia é fruto de todas as relações de sua vida, assim como das relações dela consigo mesma. Logo, temos uma personagem que enfrenta os lados positivos e negativos do *ser mãe* (Ambrosini; Stanghellini, 2012), a partir de suas próprias

vivências e perspectivas, demonstrando como certos mal-estares contemporâneos recaem sobre ela.

Assim, ao falar de Gia, assim como de qualquer mulher-mãe, não nos limitamos ao aspecto da maternidade, seja ela negra ou branca; precisamos falar de sua (sobre)vivência como indivíduo, indo além do *ser mãe*. Por isso, enfatizamos a ideia de uma mãe-identidade, não como uma limitação da identidade de Gia (e de outras mulheres-mães), mas como uma forma de delimitação da maternidade como um estado, uma categoria identitária que pode ou não ser *adquirida* por mulheres ao longo de sua vida (gestando ou não). Também nos referimos a ela sempre como uma mulher-mãe, e não apenas mãe. Como vimos, naturalizou-se uma condição em que a partir do momento que uma mulher torna-se mãe, socialmente, ela é considerada apenas mãe. Isto é, suas vontades voltam-se ao aspecto da maternidade: não é mais uma mulher independente, com liberdade de escolha, mas alguém que deve sempre pensar nos filhos, em segundos e terceiros. Logo, utilizamos mulher-mãe para reforçar que as vivências das mulheres são anteriores ao seu estado de mãe, tentando fugir da concepção sociohistórica de que a maternidade é o chamado mais sagrado e fundamental de qualquer mulher (Badinter, 1985; Collins, 1991).

Finalmente, para conversar sobre as questões da maternidade e da maternidade negra em *Earth Mama* (2023), introduzimos, primeiro, as desigualdades que recaem sobre Gia muito antes dela se tornar mãe.

4.2 Periferização social: distanciando indivíduos, aproximando desigualdades

Já nos primeiros momentos de *Earth Mama* (2023), somos apresentados a algumas das dificuldades de Gia enquanto mulher-mãe negra periferizada. Vemos a personagem enfrentar demorados engarrafamentos para chegar nos locais que precisa e contar moedas para comprar um berço para o filho que atualmente gesta. Também evidenciamos suas vulnerabilidades enquanto mãe, pois visita seus dois filhos agora sob os cuidados da assistência social, além de mostrar a situação conflituosa e de injustiça que enfrenta com tal instituição. Desse modo, somos inseridos rapidamente e sem respiro à vida de Gia, com dificuldades de adaptação a sua realidade, da mesma forma que acontece com a personagem.

Conforme nos mostra Fraser (2022), a organização atual da sociedade alimenta-se dos grupos e comunidades racializados, isto é, exprime, desgasta e exaure, principalmente, esses indivíduos a fim de manter a ordem do capital. A condição hegemônica da branquitude impede que as políticas sociais e econômicas de controle interajam com esse grupo da mesma forma que interagem com grupos não hegemônicos. A contemporaneidade é marcada por

preceitos coloniais-patriarcais-hegemônicos que situam os dissidentes às margens da sociedade, para que suas marcas de incivilização não adentrem as vias e centralidades sociais (Gontijo, 2021). Habitar a periferia, portanto, é encontrar-se diariamente submetido a questões de desconsideração e esquecimento social, no que tange ao acesso de bens e direitos; mas, ao mesmo tempo, é estar no centro das manutenções de poder — afinal, a sociedade contemporânea ainda se pauta sobre a lógica sociohistórica dominante-dominado (Silva, 2014).

Nesse sentido, pensamos nas primeiras duas dificuldades enfrentadas por Gia, que trouxemos como exemplo, 1) a dificuldade de deslocamento entre espaços físicos; 2) a falta de recursos e sua baixa condição econômico-financeira. Mesmo que na narrativa tais questões conectem-se com o aspecto de maternidade da personagem, visto que, socialmente, é uma categoria identitária a qual é conferida mais importância e valorização, não significa que surgiram concomitantes a ela.

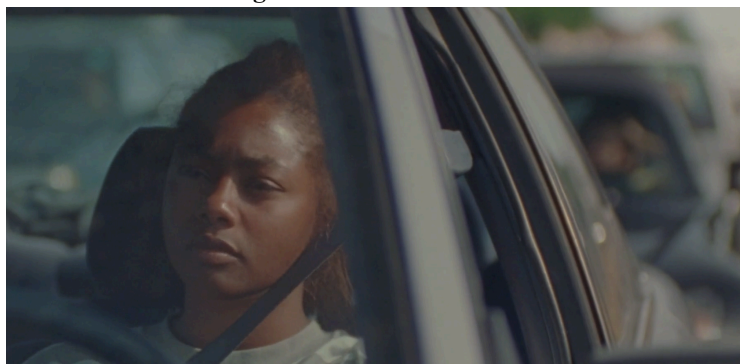
Na primeira dificuldade enfrentada pela personagem, a dificuldade de deslocamento entre espaços físicos, evidenciamos a diferença da constituição geográfica, não apenas social, entre periferia e centro. Ao adentrar as reflexões e concepções de Fraser (2022) sobre capitalismo, neoliberalismo e a organização social contemporânea, percebemos que a construção da sociedade objetiva uma separação do hegemônico e do não hegemônico — o estado atual é marcado por constantes hierarquias raciais. Essa separação é uma forma de manutenção de poder que acontece não somente no que tange aos direitos e necessidades, mas às questões geográficas também. Segundo Fraser (2022), a naturalização desse distanciamento geográfico surge para justificar a forma como os direitos, bens e recursos econômico-financeiros são distribuídos — como o próprio termo revela, ao centro, direciona-se maior peso e quantidades, enquanto à periferia, o que resta. Consequentemente, se é na periferia que se encontra a maior parte dos indivíduos racializados, percebe-se que tal dinâmica visa a estabelecer as já evidenciadas desigualdades sociais.

De acordo com reportagem publicada no jornal *The New York Times*, longas jornadas de deslocamento, principalmente em trânsito e engarrafamentos, são fatores que contribuem, ainda mais, para a persistência dessas desigualdades (Frakt, 2019)⁶⁰. Por exemplo, enquanto os moradores do centro têm liberdade para usufruir de seus direitos e têm o acesso a bens e serviços facilitado, devido à proximidade e condições econômico-financeiras, para os periféricos marginalizados, o usufruto não se dá da mesma maneira. O tempo gasto nos longos engarrafamentos prejudica financeiramente tais indivíduos, visto os custos com

⁶⁰ Disponível em: <<https://bitly.cx/6GV4B>>. Acesso em: 12 jan. 2025.

gasolina e o tempo que poderia ser direcionado ao exercício do trabalho; além de prejudicar física e psicologicamente — estresse excessivo, descontrole de raiva e, em alguns casos, respostas violentas. Na cena apresentada pelo filme, percebemos o constante desconforto de Gia quando a personagem encontra-se em tal situação: passa calor, fica impaciente e ainda se atrasa para seus compromissos.

Figura 18 - Gia no trânsito.



Fonte: Reprodução do autor. *Earth Mama* (2023).

Mais, o desequilíbrio centro-periferia torna-se ainda mais claro quando pensamos nas questões econômicas e sociais. Se as mulheres brancas ganham menos que os homens brancos, as mulheres negras ganham ainda menos que as brancas (Fraser, 2022). Sem espaço para suas identidades e corpos, “[...] mulheres racializadas possuíam [e possuem] trabalhos mal remunerados cuidando de crianças e limpando casas de famílias ‘brancas’ — às próprias custas” (Fraser, 2022, p. 90, tradução nossa, grifo do autor). Não apenas isso, mas os trabalhos realizados por mulheres negras (e outros grupos não hegemônicos, principalmente racializados) fora do campo doméstico e do cuidado, também é marcado por baixas oportunidades. A periferia é tão economicamente distante da classe média e da classe média-alta, quanto é geograficamente distante do centro.

Figura 19 - Gia em seu trabalho.



Fonte: Reprodução do autor. *Earth Mama* (2023).

No filme, o trabalho encontrado e realizado por Gia é em um pequeno estúdio de fotografia, no qual a personagem é responsável não somente pela organização do local, como mostrado na **Figura 19**, mas também por preparar o cenário, aqueles que serão fotografados e tirar as fotos. Trabalhando mesmo grávida, a remuneração que a personagem recebe é insuficiente para lhe garantir adequadas condições de vida — seu celular está sempre sem crédito; ela conta moedas para fazer compras, e, em ocasiões, até rouba pertences de outras pessoas, para que seus filhos cresçam em melhores condições que ela. Quanto ao último, conforme aponta Kramer (2024), não é improvável que esses indivíduos encontrem-se nessas situações devido às altas desigualdades econômico-financeiras, como nível de educação, renda, classe social, etc. — proporcionalmente, são o grupo com maior índice de encarceramento. “Negros estadunidenses estão *possivelmente* cometendo relativamente mais crimes porque enfrentam mais inseguranças econômicas e [têm] oportunidades econômicas limitadas” (Kramer, 2024, p. única, tradução nossa, grifo nosso). Dominelli (1989) pontua que, sociohistoricamente, vivemos em um sistema estruturalmente racista (sexista, machista, homo/lesbo/trans/*queer*fóbico, etc.), cuja negação de bens e serviços a esses indivíduos já está enraizada, e que, como também mostra Kramer (2024), pode ser outro motivo para vermos mais negros encarcerados que qualquer outro grupo.

Figura 20 - Gia rouba fraldas de um carrinho de bebê.



Fonte: Reprodução do autor. *Earth Mama* (2023).

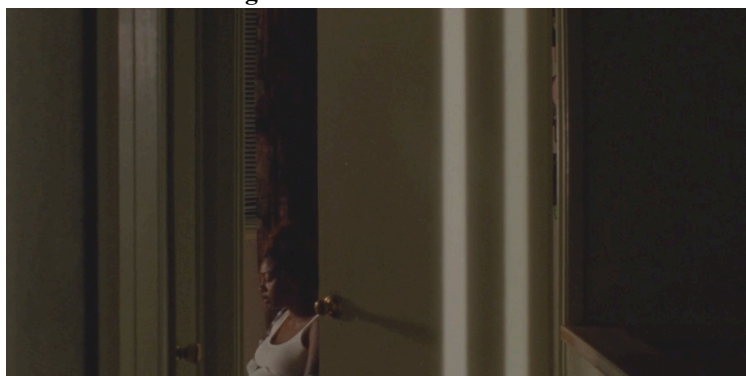
Essa situação, ainda, contribui para situar Gia sob o estereótipo de inimigo da ordem social, consequentemente do Estado (Mbembe, 2017), que deve ser identificado e combatido a todo custo. Por se mostrar *incivilizada*, bagunçadora da hegemonia, com ações que visam à individualidade e não ao bem comum, o reconhecimento de sua identidade torna-se ainda mais dissidente, *outrizada* (Hall, 2016) — além de marginalizada, periférica, Gia também é indivíduo que vai contra a lei para satisfazer seus desejos e necessidades pessoais, pois é mais fácil para o branco hegemônico apontar problemas em outrem do que identificar suas próprias defasagens de conduta e buscar meios para resolvê-las.

É a sutil presença do racismo em nossas atividades cotidianas, agregadas à nossa falha de criar conexões entre níveis pessoais, institucionais e culturais de racismo, que tornam tão difícil para pessoas brancas reconhecer a existência dele em *seus* próprios comportamentos e combatê-lo efetivamente (Dominelli, 1989, p. 392, tradução nossa, grifo do autor).

Lembrando de Mbembe (2017), percebemos que essa escolha branca por não reconhecer, ou enxergar, os próprios erros e direcioná-los como problemas de/causados por outros indivíduos, é um dos primeiros passos para a autorização da necropolítica. Isto é, opta-se por culpar aqueles que não seguem as proposições hegemônicas de civilidade para que a ideia de segurança e bem-estar sociais sejam mantidas, através de uma manipulação que representa tais indivíduos a partir de uma ótica de inimizade, em que o incorreto e defeituoso não é o sujeito universal, o hegemônico, mas identidades e identificações identitárias que vão de encontro a ele. Neste caso, a comunidade negra, principalmente, é representada sociohistoricamente através de estereótipos que reduzem suas (sobre)vivências, culturas, identidades a uma posição de Outro, que, por vezes, não merece ser lembrada positivamente, apenas ter suas *incivilidades* apontadas (Hall, 2016).

Não obstante, a marginalização como uma forma de política de separação pode causar, a longo prazo, outras consequências àqueles que, verdadeiramente, encontram-se às margens da sociedade, como o uso e abuso de drogas por exemplo. Segundo Melchior (2022), conselheira da *United Nations Office on Drugs and Crime* (UNODC), “[...] muitos problemas nas questões de abuso de substâncias e saúde mental começam cedo [na infância] e crianças em contextos menos afortunados estão em maior risco” (Melchior *apud* UNODC, 2022, p. única, tradução nossa)⁶¹. A utilização dessas substâncias pode ter origem em diversos fatores, contudo, como aponta o *National Institute on Drug Abuse* (NIDA) (2022), é possível identificar motivos como a procura por um escape da realidade; curiosidade e/ou a necessidade de pertencer a um grupo ou comunidade. Não nos são claras as razões e causas para o histórico de Gia com o abuso de substância, entretanto, com nosso conhecimento dos outros âmbitos de sua vida atrelado aos dados e informações pontuadas neste parágrafo, podemos inferir esse contexto como um possível efeito colateral de sua (sobre)vivência marginalizada. Indivíduos com que apresentam problemas domiciliares, questões de saúde mental, ou que se inserem em ambientes e situações onde outros indivíduos utilizam drogas, podem apresentar mais chances de usar e abusar das substâncias, segundo NIDA (2022).

⁶¹ Disponível em: <<https://bitly.cx/PF3wp>>. Acesso em: 12 jan. 2025.

Figura 21 - A recaída de Gia.

Fonte: Reprodução do autor. *Earth Mama* (2023).

Ainda, quando analisamos os momentos de *Earth Mama* (2023) em que a personagem tem recaídas em sua luta contra o vício em drogas, é visível que ela se encontra em uma situação de extremo estresse e conflitos internos. Para NIDA (2022), indivíduos que já abusaram de substâncias no passado, ao encontrarem e/ou se submeterem a situações de gatilho, apresentam tendências ao re-abuso. A organização define gatilho como “[...] um lugar, pessoa, coisa, cheiro, sentimento, foto ou memória que lhe lembre [a sensação] de usar drogas. Um gatilho pode ser algo estressante que você quer escapar. Também pode ser algo que lhe deixa feliz” (NIDA, 2022, p. única, tradução nossa). Logo, sem a ajuda adequada, as probabilidades de Gia superar esse histórico sozinha tornam-se extremamente baixas, contudo, conforme lembra Dominelli (1989), na configuração racista e opressora do sistema de assistência e políticas sociais é bastante difícil para indivíduos negros (e indivíduos racializados) conseguirem auxílios e apoios adequados, visto que suas (sobre)vivências são julgadas e tratadas a partir da perspectiva da branquitude — o processo de reabilitação de Gia daria-se da mesma maneira que o processo de reabilitação de uma pessoa branca, desconsiderando sua condição racializada, periférica e marginalizada.

Por isso, é tão fulcral entender como a identidade de Gia é condicionada no mundo, visto que está estritamente conectada à aquisição de bens, serviços e direitos por parte da personagem. Logo, no próximo subcapítulo, adentramos as questões de maternidade negra e como são atravessadas pela periferização e marginalização da personagem em *Earth Mama* (2023). Depois de termos situado sua identidade negra no mundo, situamos em sequência sua mãe-identidade negra.

4.3 Estereótipos maternos: (in)validando a maternidade negra

Mesmo que com outras dificuldades externas às questões de maternidade, Leaf constroi o filme voltada para as transversalidades dessas dificuldades somadas à maternidade

negra e como isso recai sobre a vida de Gia. Especificamente, começamos *Earth Mama* (2023) já inseridos no cotidiano de Gia e vemos como a personagem enfrenta os obstáculos que são postos em seu caminho. O foco da obra são os esforços da protagonista, com sua identidade descondicionada do mundo, em recuperar a guarda dos filhos diante da assistência social. Desse modo, discorreremos neste subcapítulo a terceira situação de dificuldade que o filme evidencia e que trouxemos, anteriormente, como exemplo: 3) as vulnerabilidades de Gia enquanto mãe.

Sabemos que a personagem não possui a guarda de seus filhos, pois é considerada inapta para criá-los, devido ao abuso de substâncias que apresentou no passado. Essa questão de ser considerado ou se considerar uma mãe adequada para os próprios filhos tem início na construção sociohistórica da maternidade, que impõe modos corretos de *ser mãe* na contemporaneidade. Para Badinter (1985), enquanto o homem-pai apresentava força e poder sociais, sendo responsável pelos âmbitos externos à privacidade da residência e da família, a força da mulher-mãe residia no ato de cuidar da família e da casa. O ambiente de atuação da mulher-mãe não podia extravasar as relações familiares, salvo ao fazer vestes de acompanhante do homem-pai em suas jornadas sociais. Assim, não apenas elas eram postas em uma espécie de enclausuramento domiciliar, em que todos os seus objetivos e propósito de vida estritamente conectavam-se a tais questões, como também um enclausuramento psíquico, em que eram atribuídos desvalores a quaisquer pensamentos da mulher-mãe que não envolvessem o bem-estar da família e da casa.

No entanto, como apontam Ambrosini e Stanghellini (2012), as questões maternas são configuradas por fortes dualidades, principalmente atualmente: ao mesmo tempo em que se evidencia um amor pelo *ser mãe*, pela família, pelos filhos, pelo marido; essa concepção é socialmente construída (Badinter, 1985; hooks, 2000), o que, por vezes, leva diversas mulheres e mulheres-mães a questionarem o papel social da maternidade em suas vidas. Ao longo de *Earth Mama* (2023), por exemplo, vemos Gia diversas vezes questionar-se acerca da sua posição e adequação como mulher-mãe negra, vivenciando momentos extremamente reflexivos interna e externamente — o segundo sendo representado por conversas sobre maternidade com indivíduos de sua comunidade. A presença de sua mãe-identidade como categoria identitária transversal a sua autoidentificação social parece ser um fator crítico à personagem, que não tem certeza se deve se portar consoante às normatizações sociohistóricas de controle, ou assumir uma posição contra-hegemônica subversiva, priorizando sua liberdade e decisões em relação ao *ser mãe*.

Além disso, podemos pontuar que essa questão aparece ainda mais forte por conta de sua identidade racializada (Collins, 1991; 2005; hooks 2000). Expressamente, a hegemonia da branquitude cerceou menos direitos aos brancos que aos indivíduos racializados, ou seja, suas contestações aos dispositivos de controle, quando ocorriam, legitimavam-se sobre questões específicas. Por exemplo, mulheres-mães brancas que reivindicam concepções socialmente engendradas de maternidade o faziam a partir do que a maternidade representa para elas; já as mulheres-mães racializadas, em nosso caso mulheres-mães negras, o faziam a partir de noções culturais, inter/intragrupais, comunitárias e individuais (Collins, 1991; 2005). O que significa às mulheres negras (e racializadas), portanto, reivindicar a posição de *ser mãe*? Como abrir mão de uma categoria identitária quando as outras ainda estão em construção, aceitação e/ou renovação?

Se a maternidade da mulher-mãe branca é construída e normatizada na privacidade do lar e na nuclearidade de sua própria família, a maternidade da mulher-mãe negra não é condicionada da mesma forma. Segundo Collins (1991), as dinâmicas parentais das comunidades negras não são as mesmas das comunidades brancas. Por exemplo, a divisão de tarefas entre os gêneros não necessariamente respeita a mesma ordem hegemônica de controle incitada na branquitude, além da desconexão da concepção de boa mãe das questões de dedicação integral e incondicional à maternidade. A capacidade de prover e gerar recursos econômico-financeiros atrelada à capacidade de cuidar são questões vistas e valorizadas pelas comunidades negras (Collins, 1991) que ultrapassam a ideia da maternidade branca, incondicional, submissa e do lar (Francisco; Côrrea; Fernandes, 2021). Trabalhar para garantir condições adequadas de vida é condição presente na constituição cultural das comunidades negras, tanto por parte dos homens quanto das mulheres.

Com suas histórias e (sobre)vivências marcadas por dominações, discriminações e violências (Dominelli, 1989), os indivíduos desses grupos não possuem o privilégio de se sustentar apenas com uma só fonte de renda (do homem) — a mulher-mãe negra cuida, ama, trabalha e provém; mesmo que isso se relacione diretamente com seu próprio sacrifício (Collins, 2005) e com o apagamento de sua liberdade individual (Fernandes, 2016). Assim, como vimos, Gia trabalha em um pequeno estúdio de fotografia, e divide seu dia entre trabalhar, completar as atividades requeridas pela assistência social e manter suas próprias atividades de lazer; ou seja, ela não é apenas mãe dedicada a sua família e aos seus filhos, também é indivíduo responsável por tarefas e funções sociais externas ao lar. “Querendo elas ou não, a maioria das mulheres afroamericanas precisavam trabalhar e não podiam dar-se o luxo de ver a maternidade como uma ‘trabalho’ feminino não economicamente produtivo”

(Collins, 1991, p. 289, tradução nossa, grifo do autor). No entanto, suas oportunidades de trabalho ainda são limitadas, resultado da estereotipação sociohistórica da figura da mulher negra e da mulher-mãe negra.

Historicamente direcionadas a trabalhar para as famílias brancas, as mulheres-mães negras apresentam uma dupla (tripla, quádrupla, etc.) jornada de trabalho — ao mesmo tempo em que se dedicam aos cuidados do lar e da família de outrem, também se dedicam aos cuidados de seus próprios lares e famílias. Essas construções foram responsáveis por engendrar estereótipos específicos à comunidade, como os da mulher-mãe negra super forte e da mulher-mãe negra mãe de todas que citamos anteriormente, propondo e exigindo formas corretas de *ser mãe*. A primeira perpetua a imagem de que a mulher-mãe negra precisa viver sempre em sacrifício; enquanto a segunda condiciona ela ao estigma de que precisa conseguir cuidar de tudo e todos (Collins, 1991). Não apenas a protagonista é construída dessa forma em *Earth Mama* (2023), mas também outras personagens — outras mulheres-mães negras — presentes no filme, evidenciando como suas (sobre)vivências são fortemente marcadas por esses enraizamentos coloniais-patriarcais-hegemônicos.

Interessante pontuar, neste momento, o significado do título do filme, *Earth Mama*. Em tradução literal, a obra pode ser lida como *Mãe Terra* em português (título utilizado na versão brasileira do filme aliás), apresentando diferentes possibilidades de interpretação. *Mãe Terra* nesse contexto pode ser questionado como termo que representa estereótipos da mulher-mãe negra. Pensando no termo *terra*, refletimos duas perspectivas: 1) terra como símbolo de fertilidade, prosperidade, vida; 2) Terra como planeta, astro que abriga inúmeras formas de vida. Na primeira, sua utilização caracteriza a mulher-mãe negra super forte. Ela é sempre presente, fértil e estável, tão sólida quanto a própria terra. Na segunda, a mulher-mãe negra mãe de todas. Ela cuida, preserva e ama a todos que estão próximos a ela.

Não obstante, uma terceira possibilidade, ainda, é considerar o termo integral, *Mãe Terra*, como uma espécie de sinônimo de *Mãe Natureza*, personificação dos aspectos de generosidade e vitalidade. Enfim, tão complexo quanto as questões da maternidade e da maternidade negra, o título da produção é multipossibilidade: não há certo ou errado, mas diferentes perspectivas ao mesmo ponto.

Voltando às imagens de controle da mulher-mãe negra (Collins, 2000), detemo-nos, neste momento, na mulher-mãe negra super forte.

Segundo Collins (2000),

A imagem de controle da mãe negra super forte valoriza a resiliência de mulheres negras em uma sociedade que rotineiramente nos categoriza como más mães.

Mesmo assim, para permanecer em seus pedestais, essas mesmas mães negras super fortes precisam colocar suas necessidades depois das de todos os outros [...] (Collins, 2000, p. 174, tradução nossa).

Ou seja, é uma representação sociohistórica das mulheres e da maternidade negra que retira delas suas próprias liberdades em detrimento do benefício de outrem. Se para Badinter (1985) o amor incondicional materno é socialmente construído para que a mulher preze pela sua família e seu lar, para mulheres-mães negras, na condição racial da negritude, é exigido que seu apreço vá além do seu próprio núcleo familiar e residência, ele deve estender-se sobre todos aqueles que precisam, visto que essas mulheres são dotadas de força, resiliência e um *ímpeto natural* de autossacrifício (Collins, 1991; 2000; 2005). Desse modo, é imposto nos imaginários da mulher negra que ela deve ser sempre forte e capaz de cuidar de si mesma, de seus filhos e, ainda, dos outros; e, quando isso não é alcançado, sua posição social na comunidade negra é semelhante a uma identidade falha, uma negritude não autêntica, incapaz (Collins, 2000).

Há um momento em *Earth Mama* (2023) em que Gia está presente em um encontro de mulheres-mães negras, promovido pela assistência social, que apresentam as mesmas condições que ela: são indivíduos em situação de marginalização que perderam seus filhos para o sistema devido sua maternidade *inadequada e inapta*.

Voz ao fundo: Como você acha que ela [sua filha] se sente quando você a chama de mãe?

C: Não sei dizer se ela está desapontada ou sente vergonha de mim. Ela não tem reação, apenas *me dá um gelo*⁶². É como se minha presença lá fizesse com que ela se sintasse pior consigo mesma.⁶³

Existe uma preocupação frequente de mulheres e mulheres-mães negras a respeito de como serão vistas e lidas pela sociedade, ainda como efeito das imposições sociohistóricas de submissão. “O sexismo e o racismo atuando juntos perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros” (hooks, 1995, p. 468). Assim, quando esse estereótipo não é seguido, pode ser visto com maus olhos por segundo e terceiros e/ou ser motivo de autocritica por parte das próprias mulheres e mulheres-mães negras.

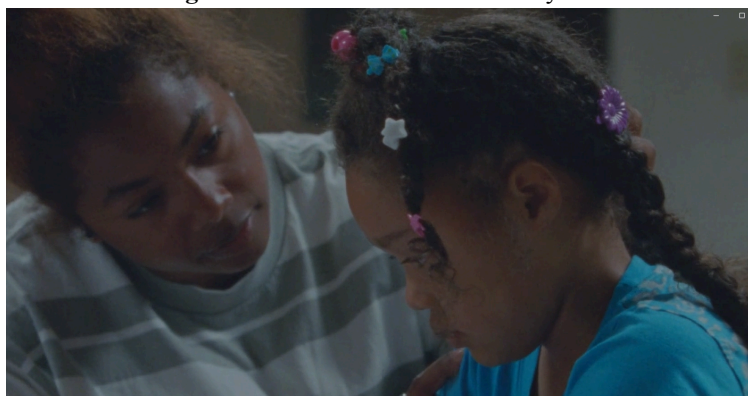
Quando Gia visita seus filhos, que estão sob cuidado da assistência social, ela apresenta uma interação leve e, de certa forma, descontraída com o seu filho (Trey); porém, esse contato não se dá da mesma forma com sua filha (Shaynah). Enquanto o primeiro, verdadeiramente, volta atenção à mãe, a segunda, ignora-a. Segundo Collins (1991), a relação

⁶² Agir indiferentemente com alguém.

⁶³ Diálogo presente no filme *Earth Mama* (2023). Tradução nossa, grifo nosso.

mãe-filha nas comunidades negras possui uma construção complicada, pois é através das mulheres, principalmente, que são transferidas as normatizações sociohistóricas da maternidade. “Filhas negras são criadas [...] para antecipar as pesadas responsabilidades em suas famílias e comunidades porque essas habilidades são essenciais para sua própria sobrevivência e dos outros os quais eventualmente elas possam ser responsáveis por” (Collins, 1991, p. 291, tradução nossa). Desse modo é possível pensar que a filha de Gia atribui à mãe uma posição idealizada e quando suas expectativas não são cumpridas, fecha-se a quaisquer possíveis interações com ela. Talvez a filha veja em sua mãe um reflexo do seu próprio *eu* futuro, que, nas condições atuais da protagonista, não é motivo de desejo.

Figura 22 - Gia tenta falar com Shaynah.



Fonte: Reprodução do autor. *Earth Mama* (2023).

Essa relação conflituosa entre as personagens pode simbolizar em Gia, também, uma memória de sua própria mãe: a personagem ainda vive em casa com sua irmã, o que pode significar, portanto, que quem abandonou a residência e a própria família foi a mãe, e não Gia em busca de independência. Assim, o fato de ter crescido sem uma figura materna por perto dificulta o processo de identificação de mulheres negras a símbolos e representações positivas, sendo substituído por lembranças e memórias de abandono, não presença, e decepção. Não sabemos com certeza o que aconteceu a mãe de Gia e por que não aparece na história, entretanto, é notório que o convívio com suas filhas era conflituoso — talvez marcado por quebras de expectativas, como Gia e Shaynah.

Ainda nesta mesma cena, logo após ser ignorada por sua filha, vemos Gia em sofrimento, chorando, como se, de fato, tivesse decepcionado Shaynah da mesma forma que sua mãe o fez com ela mesma no passado. Se pensarmos na complexa relação mãe-filha das mulheres negras (Collins, 1991), não é difícil que a reação de Gia dê-se devido a isso.

Figura 23 - Gia chora após falar com Shaynah.



Fonte: Reprodução do autor. *Earth Mama* (2023).

Assim, as condições com as quais a protagonista foi criada e cresceu refletem no modo como enxerga a relação com sua filha. A fim de garantir que mulheres-filhas negras naveguem o mundo e suas concernentes estruturas de raça, gênero, econômicas, etc., mulheres-mães negras colocam-se em posições de ensino e exigência para garantir que essas prosperem.

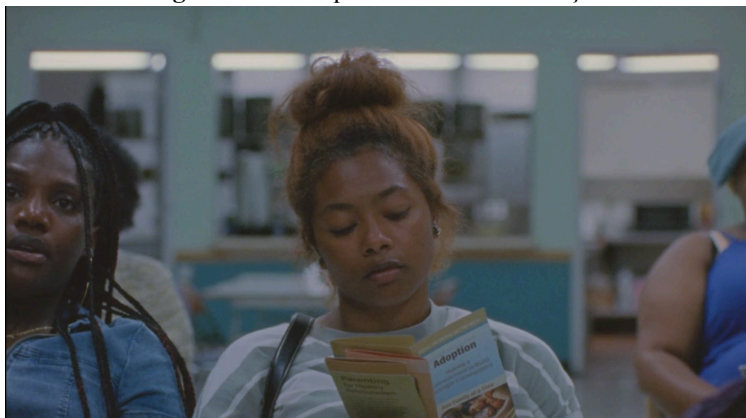
Para desenvolver essas habilidades em suas filhas, mães demonstram várias combinações de comportamentos para assegurar a sobrevivência de suas filhas, como prover a elas as necessidades básicas e garantir proteção em ambientes perigosos, ajudando-as a ir mais longe do que elas mesmas conseguiram ir (Collins, 1991, p. 292, tradução nossa).

Pensando no estereótipo da mulher-mãe negra mãe de todas, então, começamos a perceber as frustrações da protagonista de *Earth Mama* (2023) e como ela se considera incapaz de cuidar de si mesma e de seus filhos. Em diversos momentos do filme, vemos Gia em conflito com sua posição de mãe, incerta sobre o que ou como seguir em frente. Da mesma forma que ela parece não querer abandonar sua liberdade individual, parece tentar seguir os preceitos da *maternidade adequada* sociohistoricamente conferidos a ela. “Suposições sexistas sobre papéis femininos informam as expectativas das comunidades negras em relação as negras” (hooks, 1995, p. 470), ou seja, associada a um processo de validação de uma negritude autêntica, distanciar-se das proposições maternais da negritude é também se distanciar de sua própria negritude (Collins, 2000).

Nesse sentido, a personagem continuamente questiona-se acerca da sua adequação como figura materna, tanto a seus filhos e ao ainda por vir, quanto ao idealizado pela comunidade negra da qual faz parte. Em diversos momentos do filme, vemos Gia com incertezas a respeito de sua (sobre)vivência no mundo, querendo ser mais do que é, mas impossibilitada pelas questões sociais que comporta — marginalização, passado conflituoso, baixos recursos econômico-financeiros, etc. Ao considerar entregar o bebê que gesta para a

adoção, a personagem não apenas revela reconhecimento sobre suas condições, mas também reflexões acerca do que significa para ela, como mulher-mãe negra, assumir que, naquele momento, não está apta a cuidar de mais uma criança.

Figura 24 - Gia questiona-se sobre adoção.



Fonte: Reprodução do autor. *Earth Mama* (2023).

Seus conflitos internos são tantos que ela opta por não tomar essa decisão, a princípio, sozinha. Gia, por exemplo, busca os conselhos e ajuda da assistente social (Carmen, uma mulher negra) envolvida em seu processo de reabilitação como ex-usuária de drogas. Na cena, as duas personagens aparecem conversando sobre adoção, mas, mesmo que a iniciativa tenha partido de Gia, ela ainda apresenta certa resistência, sem saber se deseja seguir aquele caminho de fato. Conforme hooks (1995), existe na comunidade negra, principalmente entre as mulheres, a concepção de que a vida é bem vivida quando em comunidade, isto é, a relação comunitária da negritude que faz com que indivíduos negros posicionem-se bem e adequadamente no mundo. O reconhecimento de Gia de sua própria fragilidade e não condição de criar seu filho a distancia das imagens da mulher-mãe negra super forte e mãe de todas, as quais são esperadas dela, não somente pela branquitude, mas também por sua própria comunidade (Collins, 2005).

Gia: Não é que eu não queira esse bebê, Sra. Carmen. [...] Eu o amo. [...] Ainda nem o conheço, mas o amo muito, muito mesmo.⁶⁴

Consequentemente, distanciar-se das expectativas da comunidade negra, é, de certo modo, também se distanciar da própria comunidade e, como pontua hooks (1995), distanciar-se da vida bem vivida. Não obstante, há ainda um senso de maternidade sociohistoricamente construído em Gia, quando a personagem fala sobre seu amor. Para Badinter (1985), mulheres-mães foram ensinadas e *forçadas* a amar seus filhos antes mesmo

⁶⁴ Diálogo presente no filme *Earth Mama* (2023). Tradução nossa.

de seu nascimento. Foram condicionadas a ter apreço por algo que nem mesmo conhecem, o que leva a muitas mulheres questionarem seu papel social de mãe e a ideia de amor incondicional. No caso de Gia, ela se torna exemplo prático das dualidades presentes nas questões maternas — ao mesmo tempo em que já ama o filho sem nem mesmo conhecê-lo, também o vê como fruto de um erro de seu passado. Com sua maternidade em crise e exausta das injustiças que a atingem, em conversa com sua amiga Trina, Gia afirma,

Gia: Eu prefiro ser solteira pelo resto da minha vida, assim, pelo menos sei o que esperar.

Trina: Tanto você quanto eu sabemos que isso é uma coisa deprimente. Pare, por favor.

Gia: É sério. Este [o bebê] é o último erro que quero cometer.

Trina: Olha, amiga, não é um erro. Deus estava apenas olhando para cá e quis lhe abençoar.⁶⁵

Assim, além de observarmos a coerção social sobre as identidades e corpos da mulher-mãe negra, também é possível visualizar como os preceitos religiosos doutrinam o ser e o estar dessas mulheres no mundo. No que trazem Garrett-Walker e Torres (2017), a Igreja Negra é uma instituição fundamental para a constituição da comunidade negra e sua manutenção, em que os ideais religiosos cristãos fundamentam os modos de pensar dos indivíduos fieis (hooks, 2000). Pegando outro momento do filme, também de cunho religioso, é possível observar como a retórica construída pela igreja situa e guia a comunidade negra no mundo, principalmente no que tange à busca e validação de uma negritude autêntica (Garrett-Walker; Torres, 2017).

Trina: Gia, me escute. Existe muita gente esperando que falhemos. Minha vida toda eu tive coisas tiradas de mim. Eles tentaram tirar nossa cultura, tentaram tirar nossas casas, tentaram tirar nossa *liberdade*. E você sabe que tentarão tirar nossos filhos também. A mesma coisa que está acontecendo com a gente agora aconteceu com sua mãe, com a minha mãe, e com a mãe delas. Esse é o motivo pelo qual não podemos deixar de lutar por nossos filhos, G. É nosso direito divino ter nossos filhos, e não quero que você autorize ninguém a lhe convencer o contrário. [...] Porque Deus dá suas tarefas mais difíceis para seus soldados mais fortes.⁶⁶

Desse discurso apresentado por Trina, evidenciamos os diversos atravessamentos e a interseccionalidade que situam as comunidades e indivíduos negros no mundo, como pontuamos em diversos momentos anteriormente. Ao optar pelo verbo *tirar*, a personagem chama atenção para um ato que não é voluntário nem consensual, pelo contrário, utiliza-o em um sentido que destaca uma violência direcionado a identidades e corpos negros. Cercear a liberdade remete a uma ideia de resgate da ótica de dominação colonial, em que os negros

⁶⁵ Diálogo presente no filme *Earth Mama* (2023). Tradução nossa.

⁶⁶ Diálogo presente no filme *Earth Mama* (2023). Tradução nossa, grifo nosso.

eram vistos como Outro social (Hall, 2016). Não somente isso, mas o tirar das casas e dos filhos simboliza a remoção de bens e direitos desse grupo populacional que, conforme mostram Dominelli (1989) e hooks (1995; 2000), é uma conduta ainda não extinta do passado. A construção e estabelecimento da sociedade sobre bases racistas é o que contribui para a marginalização dessa comunidade, colocando, até hoje, a branquitude no centro das relações sociais, políticas, econômicas, etc. Assim, Trina argumenta que aceitar e reconhecer as fragilidades do eu, principalmente no caso de Gia como mulher-mãe negra, é aceitar e se submeter, mais uma vez, à perspectiva hegemônica.

A construção histórica da maternidade como uma bênção divina que deve ser apreciada e cultuada (Badinter, 1985) e um dever biológico atribuído às mulheres (Collins, 1991; Ambrosini; Stanghellini, 2012) são perspectivas que evidenciamos recaírem sobre a ideia de maternidade, principalmente quando traçamos seu percurso histórico anteriormente. Objetivando o controle, o homem definiu as expectativas sociais acerca do papel da mulher e do feminino, reduzindo-o apenas ao papel de mulher-mãe (Badinter, 1985; Ambrosini; Stanghellini, 2012). Introjetada à retórica religiosa, a legitimação dessa visão parece cada vez mais impossível de ser contrariada (Garrett-Walker; Torres, 2017), especialmente ao lembrar que a fundamentação colonial-patriarcal-cristã é também muito presente em grupos e comunidades negras (hooks, 2000). Em consequência, se não devemos ir contra as vontades de Deus nem da natureza, resta às mulheres-mães negras aceitarem suas maternidades.

À vista disso, fortalecem-se os estereótipos conferidos a maternidade negra, como a mulher-mãe negra super forte e a mulher-mãe negra mãe de todos, dificultando, ainda mais, sua reversão.

Mesmo quando estão cientes da pobreza e das dificuldades que essas mulheres enfrentam, muitos homens [e mulheres] negros não conseguem superar as poderosas imagens de controle da mãe negra super forte [e outras imagens], a fim de enxergar os verdadeiros custos da maternidade às mulheres afroamericanas (Collins, 2005, p. 150, tradução nossa).

Dessa incapacidade de superar as imagens de controle, questionamos a concepção de que reconhecer precisar de ajuda relaciona-se diretamente com noções de incapacidade parental e com a negação dos verdadeiros princípios da maternidade negra. Por exemplo, Gia reconhecer que, no momento, não é uma pessoa apta a cuidar de mais uma criança e, por isso, pensa em recorrer à assistência social para ajudá-la nessa jornada, não é se colocar em uma posição de desvalor. Pelo contrário, é assumir suas fragilidades como ser humano e entender as consequências das questões sociais que recaem sobre ela. Entregar a criança para adoção não é abandoná-la ou entregá-la às vontades hegemônicas, mas, nesse caso, uma forma de

compreensão de que aquele novo indivíduo talvez possa ir mais longe crescendo a vista de outras oportunidades. Além disso, como mostra hooks (2000), o não desejar ter filhos ou não desejar cuidar deles (adoção) também são direitos das mulheres. O não reconhecimento disso é perpetuar o controle sobre o corpo das mulheres, além de reforçar perspectivas sexistas e desigualdades de gênero (hooks, 2000).

Portanto, diante de pressões transversais que exigem de Gia uma adequação às normas coloniais-patriarcais-hegemônicas no que tange à maternidade e à mulher-mãe negra, o conflito que a personagem tem consigo mesma é tão grande quanto a necessidade de se mostrar como alguém apta a cuidar de seus próprios filhos — alguém capaz de enfrentar as consequências de seus próprios atos. Ensinada a lidar com as transversalidades de sua identidade desde pequena, como são ensinadas as mulheres negras (Collins, 1991), a personagem quer fazer o uso de sua própria agência e seguir pelos caminhos que acredita serem corretos, ao mesmo tempo que reflete sobre as consequências e materialidades disso.

4.4 Assistência Social e comunidade negra: o precisar e o pertencer

Segundo Dominelli (1985), o objetivo do serviço de assistência social é assegurar bem-estar e necessidades básicas, materiais e emocionais, aos indivíduos, através de políticas, auxílios e práticas que ajudam a estabelecer e estabilizar essas pessoas na sociedade. Trazendo a identidade marginalizada de Gia em perspectiva, a personagem configura-se, então, como público-alvo dessa instituição — com sua (sobre)vivência descondicionada da sociedade, ela necessita do apoio e suporte, a fim de completar seu processo de reabilitação como ex-usuária de drogas e recuperar a guarda de seus filhos. No entanto, a situação que a personagem enfrenta na assistência social revela uma fragilidade de estrutura e planejamento para lidar com diferentes públicos — enquanto inclui excessivamente comunidades específicas, exclui, em mesma ou maior medida, outras (Dominelli, 1985). Assim, elaboramos este subcapítulo na última problematização que levantamos anteriormente: 4) os conflitos e injustiças sistêmicos e institucionais que a Gia enfrenta.

“Todos os clientes do serviço social sofrem com a procura de recursos e suporte de trabalhadores e departamentos que estão sobrecarregados, com poucos recursos e funcionários, e operando com exigências concorrentes para seus serviços” (Dominelli, 1989, p. 392, tradução nossa). Isso significa que, em primeiro instância, em nível superficial-institucional, os indivíduos que necessitam desses serviços encontram-se em mesma escala hierárquica; porém, em níveis qualitativos e estruturais, pessoas negras (e outros indivíduos racializados) posicionam-se socialmente de maneira diferente. “Pessoas

brancas não precisam enfrentar as implicações de ser o destinatário final da dinâmica racista social” (Dominelli, 1985, p. 392, tradução nossa). É essa estrutura e organização que Leaf representa e evidencia em *Earth Mama* (2023). Recorrendo a um sistema com fragilidades excessivas, Gia vive os reflexos disso diariamente.

Jasmine: Sua audiência é na próxima semana, sexta-feira, às 15h. Quais são seus planos?

Gia: Para quê?

Jasmine: Ainda estamos completando os requisitos de reunificação, então-

Gia: O quê?

Jasmine: Iniciamos esse plano há um ano. Agora, restam quatro meses. Seis, se eu pedir mais tempo.

Gia: Sra. Jasmine, eu estou aqui para todas as visitas, eu passei todos os testes, eu vou a todas as aulas que você me matriculou.

Jasmine: Mas você se atrasou várias vezes. Ainda precisamos completar uma boa avaliação de sua residência. E você não pagou as pensões.⁶⁷

Exposto acima, evidenciamos uma conversa que Gia tem com uma das representantes da assistência social (Jasmine), uma mulher branca, responsável pelos processos burocráticos de seu caso. Na situação, percebemos que existe desalinhamento a respeito dos próximos passos que devem ser seguidos — a protagonista não apresenta planejamento algum sobre o que fazer a seguir. Também é visível a dicotomia entre completar os requisitos apresentados pelo programa, ao mesmo tempo que Gia tenta seguir com sua vida da melhor forma que consegue. Moradora de região periférica, não raro a personagem atrasa-se para seus deveres e obrigações, corroborando para a manutenção da visão de irresponsabilidade que o sistema já tem sobre ela.

Gia: Sra. Jasmine, eu não posso pegar mais horas [no trabalho] com todos os cursos que vocês me obrigam a fazer. Então, como vou pagar por isso?⁶⁸

No seguimento do diálogo, vemos Gia afirmar que a condição de mulher-mãe negra trabalhadora que possui é insuficiente para que ela encontre equilíbrio entre a imperiosidade do trabalho e a necessidade de cumprimento das exigências da assistência social. Lembrando Collins (1991), as mulheres negras, principalmente aquelas que são mães, não possuem as mesmas condições sociais das mulheres e mulheres-mães brancas, ou seja, são incapazes de se dedicar plena e completamente ao lar e à família, desconsiderando o trabalho. Além de ser visto como algo a ser apreciado pela própria comunidade negra, há também o trabalho como uma necessidade para prover recursos econômico-financeiros para o sustento de si, dos seus e dos outros. Novamente, carregamos os estereótipos presentes na maternidade negra — a

⁶⁷ Diálogo presente no filme *Earth Mama* (2023). Tradução nossa.

⁶⁸ Diálogo presente no filme *Earth Mama* (2023). Tradução nossa.

mulher-mãe negra super forte, que agora trabalha e sustenta a família; e a mulher-negra mãe de todos, que sustenta não apenas a si, mas também aos outros.

No entanto, o peso conferido à situação de Gia parece equiparar-se ao peso conferido à situação de mulheres-mães brancas que também perderam a guarda de seus filhos. Em uma esfera mais prática, a personagem é colocada sobre os mesmos deveres e obrigações, e tão rigidamente quanto, que as brancas. Em seu processo de reabilitação e reunificação não são consideradas as questões transversais a sua identidade, como sua classe social por exemplo, fazendo com que ela esteja a mercê das mesmas regras e normas que os demais, mesmo que os privilégios e políticas sociais dificilmente a incluam da mesma maneira (Dominelli, 1985). Assim, as duas imposições que Gia enfrenta diariamente baseiam-se em perspectivas diferentes: enquanto socialmente é tratada como Outro (Hall, 2016), aos olhos da assistência social ela é uma igual.

Dominelli (1985) chama atenção para isso como um fenômeno intrínseco à organização social racista contemporânea — a incapacidade da branquitude de reconhecer, quando não a interessa, as discriminações e preconceitos que recaem sobre indivíduos não hegemônicos⁶⁹. A autora evidencia algumas interações de pessoas brancas para com o racismo como forma de evitar o assunto e problema, utilizando modos de escapar de tais discussões. Na situação apresentada, podemos evocar a *omissão* e o *daltonismo racial*. A primeira caracterizada pela não identificação da assistente social sobre as condições de (sobre)vivência de Gia, isto é, desconsidera o racismo como uma parte da estrutura social; a segunda, pela crença comum de que todos os indivíduos independente da raça possuem problemas, necessidades e prioridades semelhantes. Como mostramos diversas vezes neste capítulo, porém, sabemos da impossibilidade da última questão.

No seguimento da conversa entre as personagens, ainda,

Jasmine: Vou tentar garantir que esse bebê permaneça em casa, pelo menos enquanto amamenta. Mas a não ser que você complete o programa, não posso garantir que essa criança permaneça em casa. Seus filhos precisam de estabilidade e, no momento, não vimos o suficiente.

Gia: *O que mais você quer ver?* [...] Não preciso que ninguém me fale que eu sou uma boa mãe. [...] Não tenho opção a não ser ser uma mãe solo. Vou ser punida por isso também?⁷⁰

Há uma preocupação por parte da assistente social em garantir que o bebê nasça e cresça em um ambiente que lhe dê condições adequadas para tal, exigindo de Gia que se

⁶⁹ Não apenas Dominelli, mas muitas outras autoras e pensadoras que trabalham a partir do prisma interseccional, como Crenshaw, Collins e hooks.

⁷⁰ Diálogo presente no filme *Earth Mama* (2023). Tradução nossa, grifo nosso.

cumpra as obrigações propostas pelo programa. Contudo, ao realizar tal exigência, a profissional não se questiona e não escuta as reclamações da personagem acerca dos seus esforços para o cumprimento — ela ouve, mas não escuta. Gia quer ser escutada, quer compartilhar suas dores e (sobre)vivências com alguém que a entenda e, pelo menos, pareça disposto a verdadeiramente ajudá-la (Hudson, 2015). Sua fala não apenas expõe uma espécie de invisibilidade dentro do sistema, em que suas dificuldades são uniformizadas às de outras pessoas e suas conquistas valorizadas somente em completude, como também a perspectiva de adequação parental que trouxemos no subcapítulo anterior. “Não tenho opção a não ser ser uma mãe solo”⁷¹ revela um abandono do homem-pai em relação a seu próprio filho e também a Gia, deixando-a em condições ainda mais complicadas — ela não cuida mais apenas dela, porém do bebê que gesta e suas respectivas necessidades.

Por sua vez, a (sobre)vivência de jovens mulheres-mães negras como mães solo não é uma situação incomum, como o próprio filme evidencia. Segundo Collins (2005), homens negros que valorizam a força e resiliência de suas próprias mães, falham em enxergar os desgastes e esforços de suas parceiras na mesma medida. Independente das condições em que essas jovens estão inseridas, são incentivadas pelos homens a manterem os bebês como uma forma de *aumentar a comunidade negra*, mas evitam responsabilizar-se por isso, visto que, socialmente, a maternidade é dever da mulher. Isso Collins (2005) define como uma falha dos homens negros e homens-pais negros em ultrapassar a perspectiva branca sociohistórica do *ser mãe*, tentando, sem sucesso, promover uma reversão desses valores ao exaltar os estereótipos maternos negros de super força e mãe de todos. Portanto, uma mulher que (sobre)vive na margem da sociedade e da pobreza, ao gestar, parir e cuidar do seu filho não está em condições tão ruins — caso cumpra seu papel social de forma adequada, terá provado que é forte, capaz, empoderada. Em contrapartida, caso falhe em alcançar isso, tudo que recair sobre seus filhos será sua culpa, jamais do pai (Collins, 1991). Assim, fora e dentro da comunidade negra a maternidade é vista, em grande parte, como um motivo de apreciação e orgulho para/pelas mulheres. “[...] mitos de maternidade contribuem para suprimir a contradição intrínseca da própria maternidade, tornando-a invisível, mas ainda dolorosa, incontável e potencialmente devastadora” (Ambrosini; Stanghellini, 2012, p. 248, tradução nossa).

Desse modo, a assistência social, em tentativas de tornar essas mulheres menos invisibilizadas dentro do sistema, em vez de propor uma reestruturação e re-ensino de profissionais brancos para terem aptidão para enxergarem e lidarem com o racismo, aloca

⁷¹ Diálogo presente no filme *Earth Mama* (2023). Tradução nossa.

profissionais negros para as regiões com mais demandas dessa comunidade, a fim de que se responsabilizem por ela (Dominelli, 1985). Na insuficiência dessa solução, contudo, a população negra que necessita de serviços sociais vê-se em uma situação de dependência, não à assistência social, mas aos serviços voluntários e vontade de ajudar de outras pessoas (normalmente indivíduos negros).

Na organização neoliberal contemporânea, a promoção do autoempreendedorismo a partir do culto ao desempenho e à produtividade, fundamenta uma sociedade meritocrática em que indivíduos são abandonados, basicamente, à própria sorte. Isto é, as situações em que vivem delimitam o modo como interagem com o mundo, não sendo de interesse do Estado, por exemplo, de capacitar e integrar diferentes indivíduos e grupos às mesmas condições. O neoliberalismo é uma racionalidade que fortalece as diferenças, não como símbolo de diversidade, mas com o objetivo de diferenciar os capazes dos incapazes. Na visão de Fraser (2022), portanto, a falta de integração e a dissolução das comunidades são consequências claras da atuação do neoliberalismo na contemporaneidade. Não é uma ordem que aproxima, mas que distancia indivíduos.

Não é estranho, portanto, que Gia apresente uma resistência em confiar nos serviços proporcionados pela assistência social — dificilmente enxerga melhoras em sua condição; vê os processos burocráticos atravancarem sua reunificação com os filhos. Essa questão justifica o fato de que muitos negros (e a população racializada no geral) fechem-se em comunidades próprias, onde não são invisibilizados ou esquecidos. Por isso, tão fortemente vemos, por parte desses indivíduos, o evocar de hábitos e traços culturais que fogem da hegemonia branca — evitam tanto quanto podem a imersão de suas vivências negras em comunidades brancas. Como lembra Hudson (2015), a concepção de comunidades formula-se melhor quando indivíduos apresentam características, vivências e/ou experiências semelhantes aos demais presentes. Logo, se a branquitude vê o negro como Outro, a associação destes com a comunidade branca é mais rara e difícil, preferindo-se uma associação em espaços em que suas culturas, hábitos, vivências e experiências podem ser expressados e valorizados em integridade.

Todos os amigos de Gia, portanto, são indivíduos negros que fazem parte daquela mesma comunidade — apresentam (sobre)vivências ou condições de marginalização semelhantes entre si. Assim, a integração da personagem a essas pessoas é tão forte que ela diversas vezes recorre a seu auxílio primeiro, em vez de procurar profissionais capacitados. Gia pede opiniões de seu colega de trabalho; pede ajuda de amigos para resolver questões de casa, e busca conselhos de seu ciclo próximo a respeito da sua maternidade, como se essa

fosse, de certo modo, coletiva. “O sentimento de responsabilidade de criar as crianças em suas próprias redes familiares alargadas estimulou uma ética de cuidado generalizada em que mulheres negras sentem-se responsáveis por todas as crianças negras da comunidade” (Collins, 1991, p. 289, tradução nossa), sendo esse mais um de muitos motivos pelos quais Gia prefere recorrer a sua comunidade do que a instituições especializadas.

No conflito interno de Gia sobre adequação parental e sua autorreflexão sobre ser uma boa mãe a seus filhos, a perspectiva de adoção é uma das principais questões consideradas pela personagem. Como apontamos no subcapítulo anterior, ela considera colocar seu bebê para adoção não por não querê-lo ou não amá-lo, mas por reconhecer não ter as condições necessárias para prover o que ele precisa para crescer adequadamente. Ao mesmo tempo em que considera as concepções sobre sua maternidade, em que ela como mulher tem responsabilidade divina e social de gerar e cuidar das crianças (Badinter, 1985), também avalia as condições e estruturas da assistência social (Dominelli, 1989). Por exemplo, a ela é melhor a adoção do que, possivelmente, perder a guarda de mais um filho para o sistema — “Pelo menos desse jeito, eu sei para onde ela [o bebê] está indo. Posso escolher para onde vai”⁷². Optamos por relembrar essa questão neste momento, pois a presença de Gia dentro do sistema da assistência social deve-se principalmente devido a sua mãe-identidade, isto é, está envolvida no projeto de reunificação parental, pois é lá que seus filhos encontram-se.

Nesse sentido, as contraposições entre criar o filho ou não criar; recorrer a assistência social ou aos ideais da comunidade; seguir com seus desejos individuais ou com seu papel social de mulher, entre outros, são questões que se enraízam no cotidiano de Gia, fixando diferentes sofrimentos psíquicos e emocionais. Para Ambrosini e Stanghellini (2012), a maternidade, então, não deve ser vista apenas em sua positividade, deve ser lembrada como uma condição em que mulheres-mães reestruturam toda a sua dinâmica e vivências sociais para comportar seu peso. Isso, muitas vezes, acarreta em sofrimentos e crises por parte dessas mulheres, quando tentam se encaixar na ótica colonial-patriarcal-hegemônica da maternidade. Assim, a maternidade de Gia não é somente bela, mas marcada por um processo de crises e mudanças, internas e externas, que levam a personagem aos seus próprios limites.

Essa necessidade de cumprir as expectativas sociais que são construídas ao redor da ideia da maternidade como uma apoteose da feminilidade, em vez da ideia da maternidade como crise, unida ao constante crescimento de tarefas relacionadas à maternidade, cria uma sobrecarga emocional que é difícil de ser enfrentada [...] (Ambrosini; Stanghellini, 2012, p. 284, tradução nossa).

⁷² Diálogo presente no filme *Earth Mama* (2023). Tradução nossa.

Consequentemente, a assistência social, que deveria cumprir seu papel de auxiliar Gia nesse processo, falha em reconhecer as transversalidades de sua identidade dentro do sistema, e despeja sobre ela excessivos processos burocráticos e fixa sua identidade em perspectivas hegemônicas brancas, conferindo o mesmo peso e valor às vivências dessas duas raças (Dominelli, 1989). Sua comunidade que se apresenta como uma rede de apoio também exige dela conformidade com as normatizações sociais de boa mãe e da maternidade negra, esperando dela adequação aos estereótipos e imagens de controle (Collins, 1991; 2000; 2005). Os pontos de apoio de Gia, logo, transformam-se em pontos de conflito e dúvida, onde suas próprias vontades são postas em jogo — sua individualidade e escolhas como mulher-mãe negra conflituam-se com os paradigmas sociais (Fernandes, 2016). Portanto, como veremos a seguir, o *ser mãe* da personagem é marcado por diversos momentos de fuga e devaneios em que tudo que ela objetiva é escapar das amarras e expectativas sociais, econômicas, biológicas, divinas, inter/intragrupais, etc.

4.5 Por outros olhos: devaneios, agência e adoção

Durante todo o filme, a narrativa apresenta momentos conflituosos de Gia com sua própria maternidade e condição social, como já demonstramos, mas também se propõe a construir momentos nos quais a personagem desprende-se das normas e expectativas sociais e se vê livre no mundo para ser e estar da forma que deseja verdadeiramente. A composição desses momentos é marcada por elementos de fantasia, que se contrapõem aos elementos realistas do longa, criando uma espécie de dicotomia crise-liberdade — “maternidade pode ser complicada, ela pode ocasionar conflitos e momentos de crise” (Ambrosini; Stanghellini, 2012, p. 279). Para Tia Nomore, atriz responsável pelo papel de Gia, a composição de *Earth Mama* (2023) com sua mescla de fantasia e realidade tornou-se uma espécie de experiência extracorpórea, em que ela própria via-se integrada, ao mesmo tempo, no passado, presente e futuro (Lawrence, 2023). Ambrosini e Stanghellini (2012) chamam atenção para esse fenômeno: o novo momento de reconfiguração da maternidade como não apenas um chamado divino e biológico da mulher, mas um período em sua vida, marcado por altos e baixos, que contribui para uma visão mais subjetiva do nascimento de uma criança.

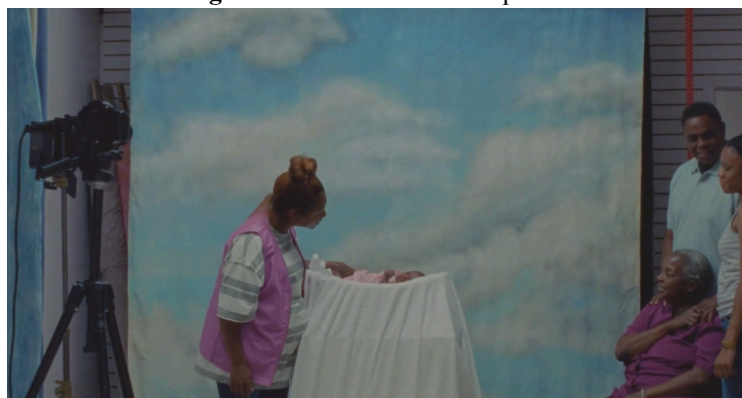
Essa nova perspectiva desafia um preconceito cultural inveterado que vê a maternidade como a condição indispensável para a mulher expressar plenamente a sua natureza, encarnando o papel mais poderoso na formação do eu feminino e conformando o estereótipo da mãe feliz e realizada. Esse preconceito é ultrapassado por uma visão mais complexa que considera o nascimento de um filho como uma experiência pessoal e subjetiva, enraizada numa complexa trama de fatores do passado-presente-futuro de natureza psicológica, relacional e social, em que

fenômenos conscientes e inconscientes entrelaçam-se. Nem todas as mulheres reagem a esta experiência com prontidão (Ambrosini; Stanghellini, 2012, p. 279, tradução nossa).

Essa ideia de prontidão que é esperada de todas as mulheres devido a concepções religiosas, biológicas e sociais, é questionada por Leaf quando ela decide construir Gia como uma personagem que vê sua maternidade como um campo de conflito, por vezes vendo como algo positivo, por outras, negativo. Nos momentos em que a personagem encontra-se com seus filhos ou experiencia alguma situação coletiva, como as reuniões da assistência social ou conversas mais íntimas com amigos, ela demonstra todo o afeto e carinho, esperados dela, para com essas crianças; contudo, quando encontra-se sozinha, os efeitos da adesão aos estereótipos de gênero e maternidade concebem reavaliações de sua própria situação. “Aderir a essas concepções traz o perigo da baixa autoestima resultante da opressão internalizada” (Collins, 1991, p. 287, tradução nossa), ou seja, apresenta efeitos colaterais emocionais e psicológicos. À vista disso, Gia procura evitar tais momentos fugindo da realidade, em que o filme constroi de maneira bastante fantasiosa.

No estúdio de fotografia que a personagem trabalha, para cada sessão de fotos que realiza, ela monta um painel com cenários diferentes no fundo, a depender do que cada cliente deseja. Desenhadas nessas telas estão ruas de cidades, galáxias, céu azul e nuvens — cada um com sua singularidade. Em todas as cenas apresentadas que envolvem a utilização desses painéis, percebemos que as imagens não se repetem, como se cada indivíduo fotografado possuísse sua própria realidade. Ao se relacionar com os diferentes públicos, refletimos sobre uma espécie de fuga indireta de Gia de sua verdade. Notamos que a personagem porta-se sempre de modo gentil e convidativo, afinal exerce um trabalho, mas também como se visse naquelas outras realidades, concebidas através dos desenhos nos painéis, oportunidades diferentes de vida. Há felicidade e tranquilidade naquelas outras vivências; elas não possuem os mesmos mal-estares que as de Gia.

Figura 25 - Gia em frente ao painel.



Fonte: Reprodução do autor. *Earth Mama* (2023).

Assim, o contato com outras pessoas que não estão nas mesmas condições de vida e que não enfrentam as mesmas dificuldades, revela momentos em que a personagem desvincula-se da sua posição de mulher-mãe negra e se deixa tomar pela fantasia, imaginando novos mundos e ficando feliz por aqueles que podem vivê-los. Gia não precisa pensar nas ações do passado, nas (sobre)vivências do presente, ou nas perspectivas do futuro — seu ambiente de fantasia não se limita a temporalidades. É tudo e nada ao mesmo tempo. É reformular o passado, não viver no presente e transcender o futuro. E esses parecem ser os momentos em que Gia encontra sua liberdade, há muito roubada de sua identidade e corpo de mulher negra.

Além disso, em conversa com uma de suas amigas (Mel), a protagonista revela as dificuldades e crises que apresenta em relação a sua identidade materna, que se derrama sobre sua vida pessoal, afetando laços de amizade e momentos de lazer. Na ocasião, Gia transparece querer evitar os problemas de sua vida e fugir de seu cotidiano, deixando tudo para trás. Ambientada em uma pequena praia, um dos trechos do diálogo dá-se da seguinte forma,

Mel: Eu nunca soube que esse lugar [praia] estava aqui.

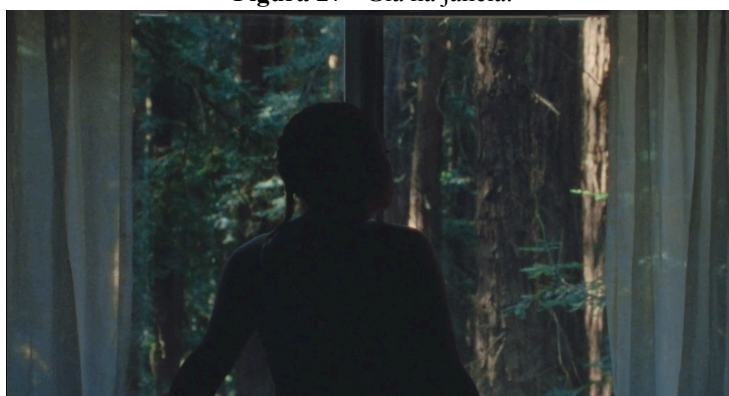
Gia: Sim, tem a praia de um lado e a floresta do outro. E ninguém vem aqui, exceto pessoas que querem desaparecer.

A fala de Gia dá a entender que aquele ambiente, pouco visitado por Mel, é frequentemente visitado por Gia. Nele, ela usualmente encontra-se sozinha e utiliza-o em benefício próprio para conquistar sua vontade de desaparecer. É um local de extrema tranquilidade em que a personagem consegue se abrir com a amiga e revelar os verdadeiros pensamentos sobre adoção e dificuldades de *ser mãe*.

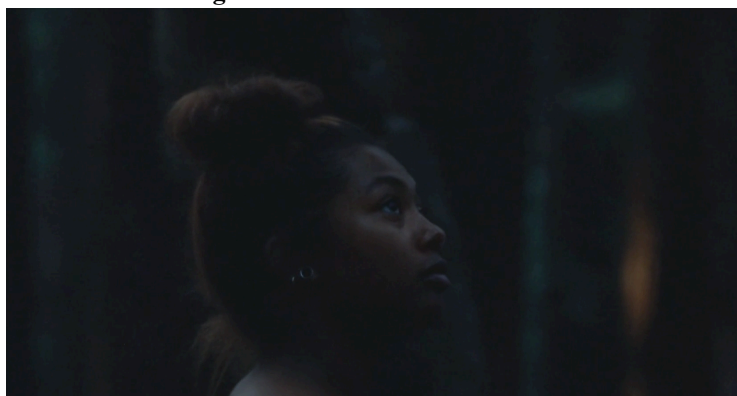
Figura 26 - Gia e Mel na praia.

Fonte: Reprodução do autor. *Earth Mama* (2023).

Além disso, os principais momentos de fuga da realidade que vemos no longa é quando a protagonista reflete tão profundamente sobre sua vida que é transportada por seu subconsciente para o meio da natureza, onde ela não precisa preocupar-se com nada. Esses momentos são construídos logo após situações de extrema tensão e conflito vividos pela personagem, como se seu subconsciente sentisse a imperiosidade de deslocá-la daqueles tormentos para locais de paz; e necessidade dessas fugas é diretamente proporcional ao sofrimento psíquico enfrentado por ela — quanto mais exaurida e desgastada ela está, mais fortes são suas fugas. Quando não consegue falar com os filhos pelo celular sem crédito, Gia é representada apenas encarando uma floresta na janela; porém, quando possui uma briga grande com suas amigas e membros da comunidade e logo após uma recaída às drogas, ela é representada caminhando, nua, imersa na floresta.

Figura 27 - Gia na janela.

Fonte: Reprodução do autor. *Earth Mama* (2023).

Figura 28 - Gia imersa na floresta.

Fonte: Reprodução do autor. *Earth Mama* (2023).

As fantasias de Gia são, portanto, uma forma encontrada pela personagem de apreciar sua própria solitude, desconectada do mundo e repleta de novas possibilidades. Segundo hooks (1995), diferentemente dos homens que sempre tiveram a oportunidade e autorização para se isolar do mundo e das responsabilidades como bem entendessem, às mulheres essa condição foi negada. Inseridas na perspectiva colonial-patriarcal-hegemônica de que são o centro das relações familiares e também os pilares responsáveis por evocar e garantir o senso de comunidade — a vida é melhor se vivida em conjunto —, ao se isolar ou evitarem participar ativamente dos grupos que fazem parte, elas devem lidar com o medo da alienação comunitária e da incompletude. Isto é, mulheres que optam por seguir sua própria liberdade lidam externa e internamente com as pressões sociais de conformidade. Uma mulher que não participa verdadeiramente da comunidade ou que decide desfazer o núcleo familiar, pensamos aqui em Gia com a possibilidade da adoção, é incompleta em sua própria identidade. “Para sentir que temos direito a um tempo solitário nós negras temos de romper com as ideias sexistas/racistas sobre o papel da mulher” (hooks, 1995, p. 474).

A importância desses momentos de fantasia, assim, não é evidenciada apenas pela capacidade de fuga de Gia da realidade a um ambiente em que ela se sinta livre das amarras sociohistóricas, mas se soma a ideia de que tais ocorrências são revelações que auxiliam a personagem a utilizar da sua própria agência. Em outros sentidos, a compreensão da possibilidade da liberdade construída por seu subconsciente, influencia-a a desafiar os enraizamentos sociais sobre seu papel na sociedade, assim como as perspectivas de sua própria comunidade. São nessas situações que Gia interioriza a possibilidade de retomar aquilo há muito perdido — sua liberdade de autodefinição como indivíduo, longe das imagens de controle (Francisco; Corrêa; Fernandes, 2021).

Pessoas têm a necessidade de exercer controle sobre a produção de suas próprias imagens para que se sintam empoderadas. Para aqueles sem direitos, o

reconhecimento, a construção e a manutenção da autoimagem e da identidade cultural funcionam como suporte, mesmo quando sistemas sociais não o fazem (Johnson, 2001, p. 11, tradução nossa).

Isso significa que, para manter a imagem que tem de si mesma, Gia opta por questionar as normas e o racismo do sistema não apenas internamente, para si, mas de forma que aqueles que estão ao seu redor também a escutem. Quando ela se impõe contra Jasmine acerca do tratamento que recebe na assistência social; quando enfrenta suas amigas que consideram o ato de colocar o filho para adoção como uma rejeição da vontade divina e de Deus, ou quando decide, de fato, que a adoção é o melhor caminho para o bebê que gesta, ela exerce sua agência de mulher-mãe negra em toda sua potencialidade. Gia é vítima do sistema, sim (Dominelli, 1989), porém é mais que isso: é indivíduo com liberdade de desafiá-lo e reinterpretá-lo. No entanto, pontuamos aqui que o sentido de agência evocado pela personagem novamente assemelha-se a agência proposta por Johnson (2001) — não é apenas a capacidade dos sujeitos de gerarem novos discursos, mas como esses discursos e seus corpos interagem com as materialidades. Não é questionar somente as amarras e normas sociais que constituem os indivíduos, mas entender *como* suas identidades e corpos portam-se socialmente e sua relação com outros ao seu redor. “Corpos são lugares de efeitos discursivos, mas também são lugares de efeitos sociais” (Johnson, 2001, p. 13, tradução nossa).

Inserida em uma comunidade e em contextos culturais, Gia utilizar da sua agência para reivindicar posturas, contudo, não é algo simples, muito menos fácil. Ir de encontro às formulações e perspectivas sociais que são despejadas sobre os indivíduos desde o seu nascimento (hooks, 2000), muitas vezes, é campo de conflito e contradições, em que a reformulação das normas não é, obrigatoriamente, linear. A decisão da personagem pela adoção, como vimos, não segue uma linearidade: pensar sobre adoção, entender o processo e realizá-lo. Pelo contrário, são indas e vindas, passos para frente e para trás, vontades e desistências. Assim, a personagem não desconsidera as expectativas impostas sobre sua maternidade negra, muito menos deixa de considerar as dinâmicas e envolvimento de sua comunidade para com sua mãe-identidade — traço característico de mulheres afroamericanas (Collins, 1991; 2000; 2005) —, mas reavalia todos esses processos através da sua agência, que se inicia individual, mas materializa-se socialmente.

Ao longo de sua jornada para colocar seu filho para adoção, Gia é acompanhada a todo momento por Carmen, a assistente social que a ajuda em seu processo de reabilitação. Guiando-a por todo o percurso necessário, Carmen pega para si a responsabilidade de desmistificar as narrativas sobre adoção. Visto por muitos, por exemplo, como um abandono

de mulheres-mãe para com seus filhos, uma desistência da sagrada maternidade, esse caminho não representa uma possibilidade, sendo preferível a muitas mulheres-mães manter seus filhos, mesmo que não tenham condições de cuidar deles. Segundo Collins (1991; 2005), isso é muito presente em comunidades negras, em que a maternidade é naturalmente coletiva e existe uma necessidade social de manter a linhagem e história da negritude através do ter filhos. Junto a isso, temos também o racismo presente dos serviços da assistência social, que, como vimos, transforma essa instituição em campo de conflito para muitos indivíduos negros e racializados (Dominelli, 1989). “A concepção dos serviço social como uma profissão de cuidado cujo objetivo é ajudar pessoas com suas necessidades não é cumprida em suas relações com pessoas negras [...]” (Dominelli, 1989, p. 401, tradução nossa). Logo, perpetua-se o conflito: manter o filho em casa mesmo com baixa qualidade de vida ou confiar em um sistema que sociohistoricamente esquece a população negra?

Anteriormente, quando situamos a (sobre)vivência de Gia no mundo, antes mesmo de pontuar os aspectos de sua maternidade, exemplificamos um momento em que a personagem apresenta uma recaída na sua reabilitação contra as drogas. Voltemos brevemente a essa cena. Como observa a NIDA (2022), o processo de combate ao vício não é linear. Muitas vezes o indivíduo encontra-se em situações gatilho que podem servir como porta de entrada para a reintrodução das drogas a sua vida. No caso de Gia, a excessiva pressão psicológica resultante das expectativas de outrem sobre como ela deve seguir sua própria vida é o que a faz reutilizar. No entanto, o que não expusemos antes é que essa situação em específico acontece quando o processo de adoção está em seus encaminhamentos quase finais — a personagem já escolheu a futura família e a conheceu, já realizou os exames médicos adequados, etc. — e que tal reutilização ocasionou em parto antecipado.

No hospital, depois de ter dado à luz à criança, Gia, já em recuperação, conversa com Carmen a respeito do acontecido.

Carmen: O médico me falou do resultado dos testes [de droga].

Gia: O que eu devo fazer?

Carmen: Você se autossabotou.

Gia: Eu não sabia o que fazer.

Carmen: Eu lhe dei opções.

Gia: Como eu poderia confiar em você? Você é paga para vender crianças.

Carmen: Não. Eu sou paga para fazer o meu trabalho. Ajudar jovens mães a sair de um sistema que foi criado para prejudicar pessoas como nós. Não me culpe por isso. Você me disse que queria agir certo com esse bebê.⁷³

⁷³ Diálogo presente no filme *Earth Mama* (2023). Tradução nossa.

Aqui, vemos como a relação de Gia com o serviço prestado pela assistência social baseia-se, fortemente, em uma ideia concebida através da organização sociohistórica do sistema. Se, desde sua implementação até os dias atuais, a assistência social, de certa forma, destratou a comunidade negra (Dominelli, 1989), por quais motivos deveria Gia acreditar nas palavras e ajuda de Carmen? Se esta trabalha para o sistema, consequentemente trabalha contra a sobrevivência de Gia. Em contrapartida, conforme lembra a autora, usualmente profissionais racializados são alocados para resolver as necessidades de populações racializadas, como se fossem os responsáveis por solucionar toda a problemática racista presente na instituição. Ou seja, por mais que Gia pense o contrário, Carmen se mantém ali para ajudá-la. Para ajudar Gia quando o sistema não o faz.

No seguimento do diálogo, temos,

Carmen: Eu sei que você tem 24 [anos], mas você *tem que crescer*. Não é mais apenas sobre você.

Gia: Eu não tive a intenção de fazer isso, mas tem tantas coisas acontecendo.

Carmen: Todos nós temos muitas coisas acontecendo. Não significa que você pode abusar da sua criança.

Gia: Eu não abusei dela.

Carmen: Abusou, sim. Abusou. [...] O que você fez com o seu corpo, afetou-a. Vocês duas estavam ligadas.⁷⁴

Independente da idade, ou condições de vida, é esperado que mulheres-mães exerçam as responsabilidades atribuídas a elas. Lembrando de Collins (1991), essa perspectiva é construída com elas ainda crianças, quando são ensinadas durante o crescimento a lidar com o peso do mundo — “[...] muitas mães negras rotineiramente encorajam suas filhas a desenvolver habilidades para enfrentar condições opressoras” (Collins, 1991, p. 291. tradução nossa). Paradoxalmente, essas imposições maternas das mães com suas filhas eleva a pressão psicológica sobre as mulheres, não raro observando-se períodos de crise e conflitos quando não são cumpridas. Contudo, “A questão é construir resistência emocional, mas não ao custo da sobrevivência física” (Collins, 1991, p. 291, tradução nossa), ou seja, Gia tinha escolha, diferentemente do que ela mesma afirma — ela poderia ter recorrido à ajuda de Carmen, por exemplo. Isso evidencia que, por vezes, a maternidade, além de uma grande felicidade na vida das mulheres, pode apresentar-se como um sofrimento e crise tão grandes que as impede de pensar com clareza (Ambrosini; Stanghellini, 2012).

Mesmo após a autossabotagem de Gia, Carmen continua disposta a ajudá-la até o final. Não apenas por causa de Gia, mas também de sua criança; afinal, na comunidade negra, a

⁷⁴ Diálogo presente no filme *Earth Mama* (2023). Tradução nossa, grifo nosso.

empatia e o senso de uma maternidade estendida fazem-se bastante comuns (Collins, 1991; 2005).

Carmen: Eles já ligaram para a assistente social [responsável por você]. Então, o que quer fazer? Porque você tem algumas horas antes deles decidirem por você.⁷⁵

Ao final, Gia decide seguir em frente com o processo de adoção e entrega seu bebê à família escolhida — pelo menos assim, existe uma garantia (quase certa) que ele poderá crescer em um *lar de verdade*, longe das condições com as quais a própria Gia cresceu. Podemos pensar, então, na recaída como uma espécie de autossabotagem inconsciente, em que a personagem colocou-se em uma posição que não é muito necessária sua tomada de decisão: seu filho será tirado dela de qualquer jeito, seja pelo processo de adoção, seja pela assistência social. A adoção, contudo, é uma possibilidade de mudar o futuro da criança.

No que tange a seus outros filhos, já no sistema, a personagem assume seus erros e sua responsabilidade social de criá-los enquanto mulher-mãe, e termina pedindo mais tempo no processo de reunificação para que seja capaz de reverter a situação e seja bem-sucedida. “Você pode acreditar que eu não estou apta a cuidar deles no momento, mas, não importa o que aconteça, eu sempre serei a mãe deles”.⁷⁶ Assim, as escolhas que tomou perante a sua maternidade são a representação prática do seu desejo de que seus filhos vão mais longe do que ela mesma conseguiu (Collins, 1991).

Nesse sentido, trouxemos neste capítulo as implicações do que significa ser uma mulher-mãe negra na contemporaneidade e as pressões e expectativas sociais que são impostas diariamente a elas. Priorizando pensamentos e teorias de mulheres sobre mulheres, contextualizamos como a maternidade é enxergada e vivida por elas e como as transversalidades de raça, classe social, religião, entre outras (Crenshaw, 1989; 2002), contribuem para o enraizamento de figuras e estereótipos maternos sociohistoricamente construídos. Partindo da ideia de maternidade a partir de Badinter (1985), concebemos a ideia de mãe-identidade, a qual utilizamos para relacionar as perspectivas de feministas negras sobre os estímulos, desejos e necessidades do *ser mãe*.

Trazendo uma transversalidade racial para a análise, observamos a necessidade de realizar uma recontextualização acerca dos fenômenos de periferização e marginalização de indivíduos racializados, principalmente a comunidade negra, para entender como as perspectivas de maternidade são construídas dentro desses grupos. Em conversa textual com Fraser (2022), evidenciamos como as políticas socioeconômicas centrifugam indivíduos e

⁷⁵ Diálogo presente no filme *Earth Mama* (2023). Tradução nossa.

⁷⁶ Diálogo presente no filme *Earth Mama* (2023). Tradução nossa.

grupos não hegemônicos e quais são as consequências disso para suas (sobre)vivências. Posicionados socialmente sobre o aspecto de dissidência e *outrização* (Hall, 2016; Mbembe, 2017), percebemos como essas questões podem relacionar-se com aspectos físicos e psicológicos desses indivíduos, resultando em desgastes e exaustões. Desse modo, entendemos como a identidade negra de Gia é colocada no mundo, e quais são os desafios diários que a personagem enfrenta, neste caso, externos a sua condição de mãe.

Depois, às bases de Collins (1991; 2000; 2005) e hooks (1995; 2000) principalmente, construímos a perspectiva de uma maternidade especificamente negra transversalizada por diferentes categorias identitárias e contextos culturais (Hall, 1992), que a diferem da concepção sociohistórica da maternidade branca. Abordamos, então, como o *ser mãe* na comunidade negra tem sua própria história e fundamento, e expomos também os estereótipos e imagens de controle para com as identidades e corpos femininos e de mulheres. Focamos majoritariamente nas representações da mulher-mãe negra super forte e da mulher-mãe negra mãe de todas, relacionando essas imagens com a construção de Gia em *Earth Mama* (2023). Percebemos, assim, que as (in)adequações a tais figuras resultam em uma maternidade conflituosa e em crise, ao mesmo tempo em que a perpetuam como um momento sagrado e importante na vida das mulheres — dicotomia essa naturalmente presente no *ser mãe* (Ambrosini; Stanghellini, 2012).

Além disso, trazemos a visão e organização sistêmica da assistência social como uma instituição racista que, muitas vezes, em vez de ajudar àqueles indivíduos que requerem seus serviços, apresenta obstáculos devido a sua constituição social-patriarcal-hegemônica (Dominelli, 1989). Observamos, logo, as razões pelas quais Gia é tão insatisfeita com o trabalho das assistentes sociais em seus cotidianos e o porquê de se mostrar, constantemente, resistente a sua ajuda. Em contraposição, temos a valorização excessiva por parte da personagem para com sua comunidade — há uma preferência por recorrer a indivíduos não experientes e não profissionais quando solicita ajuda, do que àqueles sabidos dos assuntos, justamente pela confiança e ideia de pertencimento conferidos pela vivência grupal (Hudson, 2015). Para indivíduos negros, portanto, atrela-se muito a concepção de que é necessário fazer parte de uma comunidade que os veja, escute e entenda, a fim de garantir uma vida bem vivida (hooks, 2000).

Por fim, relacionamos todas essas questões com a maternidade em crise de Gia e quais são os métodos que ela utiliza para lidar com essa pressão social acerca de sua própria (sobre)vivência. Assim, evidenciamos que a personagem utiliza devaneios quando as expectativas tornam-se pesadas demais, em tentativa de aliviar seu ser e estar no mundo.

Interpretamos essa fuga da realidade como um exercício de sua própria agência, em que a personagem toma coragem para enfrentar seu papel social, e trazemos a decisão da adoção como uma consequência do seu reestruturar das normas. Objetivando um futuro diferente e melhor ao bebê, Gia vai de encontro às figuras da mulher-mãe negra super forte e mãe de todos (Collins, 1991; 2000; 2005), assumindo suas limitações e realizando o que acredita ser melhor para seu filho.

Seguindo para última parte da nossa análise, então, veremos no capítulo seguinte como *The Inspection* (2022) e *Earth Mama* (2023) relacionam-se um com o outro, a partir das perspectivas de diversidade e representatividade.

5. Onde Bratton (2022) encontra Leaf (2023): aproximações narrativas sob o neoliberalismo progressista

Como exposto anteriormente, *The Inspection* (2022) busca retratar a sobrevivência de um homem negro *gay* no contexto militar estadunidense. Ao apresentar a história de French, percebemos ao longo das análises que o personagem insere-se em um contexto marginalizado (pré-militar), em que as situações às quais está sujeito são diretamente relacionadas a sua identidade. A condição de vulnerabilidade social e desabrigo só o alcançam devido à reafirmação de sua sexualidade, como homem *gay* afeminado, perante a sua mãe, que o expulsa de casa por não aceitar tais partes de sua identidade, seu *eu* em completude. Sem ter para onde ir, French acaba em situação de rua com outros indivíduos marginalizados. No corpo militar, da mesma forma, o personagem enfrenta discriminações e violências sistêmicas que o exigem mais do que exigem aos outros. A complexidade identitária não hegemônica de French é fator responsável pelo tratamento desumanizado que recebe no exército, visto a valorização das fundamentações hegemônicas nesse contexto (Ramirez; Sterzing, 2017). Assim sendo, o personagem é visto, dentro e fora do ambiente militar, como um indivíduo que desconfigura as normas sociais, apenas por sua existência, e é deixado às margens da sociedade como mais um sujeito não branco, não hétero, não classe média, *não hegemônico*.

Por sua vez, *Earth Mama* (2023) situa sua narrativa na sobrevivência de uma mulher-mãe negra que enfrenta, ao mesmo tempo, uma gravidez e a assistência social pela guarda de seus filhos. Na história de Gia, acompanhamos o seu dia a dia, também vivendo em um contexto de marginalização, em que suas condições de vida são resultado de acontecimentos passados seus (gravidez indesejada, abuso de substâncias) e de outros (implicita-se que a personagem tenha crescido em uma situação de abandono parental). As situações as quais enfrenta são comumente vivenciadas pela periferia, principalmente a periferia racializada (Fraser, 2022), e se tornam um processo cíclico imposto pelas dinâmicas de poder em que esses indivíduos possuem nulas ou poucas chances de subvertê-lo. Não obstante, seu contexto maternal também encontra-se submetido a injustiças sistêmicas. Ao enfrentar a assistência social pela guarda de seus filhos, Gia depara-se com uma instituição estruturalmente racista cujo processo sociohistórico de auxílio a indivíduos racializados é preterido em detrimento do auxílio aos brancos (Dominelli, 1985). A instituição que deveria ajudá-la torna-se um obstáculo burocrático e discriminatório que dificulta ainda mais a subversão das situações experienciadas pela personagem. Diante do pouco apoio que recebe no que tange a sua maternidade, essa se torna para Gia uma condição de dualidade: é ao mesmo tempo valorizada e questionada.

Assim, tanto *The Inspection* (2022) quanto *Earth Mama* (2023) desenvolvem suas histórias a partir de realidades, misturando elementos de fantasia, a fim de recontá-las de modo que pareçam interessantes ao público. Se a marca registrada da A24 é a preocupação com a estética e o lado artístico de seus filmes (Briggs, 2021; Kampers, 2023), naturalmente os diretores que integram o corpo técnico da companhia, mesmo que momentaneamente para projetos únicos, apresentam as mesmas intencionalidades produtivas que ela. Desse modo, não é difícil notar que, nos filmes analisados, há uma construção artística mais potente, em que posturas mais reflexivas dos espectadores são exigidas para a completa interpretação das narrativas. Logo, é justamente a união dessa sensibilidade artística com temas de fácil identificação (*The Inspection* (2022) volta-se à comunidade LGBTQIA+ e *Earth Mama* (2023), à maternidade) que tornam as obras selecionadas tão importantes para esta dissertação.

Ao levar a um público mais amplo obras esteticamente ambiciosas, a A24 incita um movimento de apreciação de obras mais críticas e minuciosas, ao mesmo tempo em que se propõe uma esfera de autoidentificação com as narrativas apresentadas. Sua localização no setor Indiewood a aproxima do mercado de nicho independente, ao mesmo tempo em que propõe processos produtivos semelhantes aos do *mainstream*, principalmente quando consideramos o aspecto financeiro (King, 2009). Nesse sentido, é preciso analisá-los sobre o prisma produtivo desse setor — nem independente, nem hollywoodiano.

Como mostramos, existe na A24 uma preocupação em se diferenciar dos outros estúdios audiovisuais, tanto estrutural quanto mercadológica e produtivamente. A necessidade da companhia de se impor como *indie* e alternativa (Briggs, 2021; Kampers, 2023) representa sua vontade de se distanciar de perspectivas comuns ao audiovisual contemporâneo, principalmente na indústria hollywoodiana, na tentativa de estabelecer contato com outros públicos nem sempre alcançados pelo *mainstream*. Essa abordagem, então, ao mesmo tempo em que é utilizada como forma de diferenciação da companhia no contexto cinematográfico, também funciona como um objeto de apreço pelo público, que deseja consumir outras temáticas que não aquelas já esvaziadas por Hollywood (King, 2009). Nessa perspectiva, observamos, no contexto atual, a valorização de construções narrativas de cunho social mais críticas.

Em contrapartida, o movimento dos grandes estúdios de desenvolver subsidiárias que dessem conta das temáticas que a eles não importava, apresenta-se como uma tentativa de abraçar as manifestações e reivindicações sociais que têm se tornado mais frequentes nos mais

diversos meios de comunicação (Gray, 2013; Molina-Guzmán, 2016; Briggs, 2021). Logo, advindas de estúdios submersos na racionalidade neoliberal, nesse caso progressista, essas subsidiárias, consequentemente, constroem seus eixos temáticos e narrativos à vista dos preceitos de tal racionalidade, esvaziando os contextos críticos sociais em busca somente de expansão mercadológica (Crawford-Holland, 2020). Se é exatamente disso que se aproveita o Indiewood, em uma tentativa de melhor trabalhar o aspecto social, é disso que a A24 também utiliza. O que desponta na companhia, entretanto, é o *modo* como esses discursos são construídos — aqui voltamos ao aspecto narrativo.

Pensando na companhia como uma continuação das atividades do Indiewood estabelecidas a partir dos anos 2010, podemos defini-la como uma espécie de expansão desse setor, em que, com a massificação do digital (Han, 2018), encontrou novas formas de fazer filme. A grande diferença, então, das companhias e estúdios que surgem a partir dessa época (principalmente as plataformas de *streaming*) e da A24 é justamente o apreço desta em parecer fundamentalmente revolucionária (Kampers, 2023).

É sabido que as plataformas de *streaming* atuam de modo diferente da indústria hollywoodiana, sobre menos amarras neoliberais produtivas, com mais liberdade de trabalhar diferentes abordagens e temáticas em suas obras, conforme Molina-Guzmán (2016). Contudo, é imperioso destacar que a exposição da autora situa-se sobre contextos audiovisuais ainda no início dos anos 2010, o que torna a expansão dessa perspectiva impossível na cena atual. Melhor dizendo, a realidade do *streaming* como um campo de atividades alternativo a Hollywood encontrou seu fim nos últimos anos, a partir da introdução das produções dessa indústria nos catálogos das plataformas⁷⁷. Não obstante, as produções sequenciais, tanto de filmes quanto séries, por parte de tais plataformas representa uma aproximação com a massificação produtiva hollywoodiana, que aposta nesse artifício para criar obras cuja temática é facilmente reproduzível e consumida por grande parte do público (Kampers, 2023). O que, por outro lado, não parece ocorrer na A24.

Segundo Kampers (2023),

As circunstâncias financeiras não definem tudo, sendo as obras da A24 continuamente reconhecidas por suas narrativa e estética autênticas. A escolha financeira compensadora da A24 de ignorar a tradição de Hollywood de sequências e franquias concedeu-lhes uma marca ainda mais forte de aprovação de autenticidade (Kampers, 2023, p. 23, tradução nossa).

⁷⁷ O catálogo das plataformas de *streaming* atualmente conta tanto com produções originais das próprias plataformas, quanto com filmes que elas apenas realizam a distribuição — podendo ser de pequenos ou grandes estúdios.

Dessa forma, a singularidade narrativa da A24 situa-se exatamente nesse aspecto de originalidade e profundidade temática, em que opta-se por histórias que não precisam ser estendidas e são capazes de tocar o público de outras maneiras que não com a excessiva necessidade de consumo⁷⁸. Por isso, não raro vemos os filmes produzidos e distribuídos pela companhia serem baseados ou inspirados em histórias reais — há uma priorização de narrativas individuais, como vemos em *The Inspection* (2022) e *Earth Mama* (2023). Ou seja, além da A24 conceber-se como uma companhia que autoriza a liberdade artística e produtiva dos diretores, produtores, roteiristas, também preocupa-se com a singularidade das histórias contadas. Logo, se a companhia, em certo nível, distancia-se dos processos produtivos hollywoodianos, assim como das grandes redes de distribuição que se tornaram as plataformas de *streaming*, é originado no público um sentimento de autenticidade e unicidade (Kampers, 2023) — reverbera-se a ideia de que *apenas a A24 poderia fazer um filme como aquele* (Briggs, 2021). Novamente, o registro de sua marca como sinônimo de qualidade (Kampers, 2023).

Não cabe aqui analisar até que medida podemos atribuir o aspecto de originalidade aos filmes selecionados, haja vista as complexidades e subjetividades das obras, mas procurar entender como a A24 opta por (re)contar histórias. A partir da apresentação, nos capítulos anteriores, das temáticas e narrativas das obras escolhidas, além das teorias que podem ser atreladas ao processo de análise, agora, utilizamos dessas perspectivas para situar nossa investigação frente ao problema de pesquisa. Melhor, nos questionamentos posteriores que reverberaram ao longo desta dissertação, os quais surgiram com o aprofundamento do trabalho. Assim, neste momento, a aproximação que almejamos realizar dos dois filmes selecionados baseia-se tanto na semelhança temática, ao representarem, ambos, grupos não hegemônicos, quanto na questão narrativa. Se, antes, investigamos a possível representação da A24 como uma entidade neoliberal progressista, agora, analisamos como suas obras abordam as questões sociais a elas relacionadas e o que podemos tirar disso.

Conforme vimos, a companhia atua no mercado cinematográfico diante de uma perspectiva neoliberal progressista (Kampers, 2023), mas, ao mesmo tempo, visa à promoção de vozes e histórias de grupos não favorecidos social e midiaticamente (Briggs, 2021). Avançamos neste capítulo nos questionando se as abordagens realizadas pela A24 em seus filmes, no que tange às pautas sociais, auxilia na promoção e legitimação das questões de diversidade e representatividade no audiovisual contemporâneo.

⁷⁸ Muitas vezes filmes em sequência e franquias só apresentam o fechamento das histórias na última obra, o que exige que o público assista todas as produções relacionadas.

5.1 (Re)contando histórias: a representatividade como possibilidade

The Inspection (2022) e *Earth Mama* (2023) são obras que, apesar de apresentarem temas comuns e de fácil identificação, não o fazem de maneira generalista, mas, sim, optam por centralizar suas narrativas em personagens específicos. A vantagem que esses filmes adquirem ao focar em situações específicas vivenciadas pelos protagonistas, porém que ainda são passíveis de identificação por parte do público, revela-se pela profundidade das histórias. Por exemplo, o recontar biográfico de Bratton é potencializado justamente porque se detém em um único eixo narrativo — o diretor exhibe uma situação que não é incomum na ambiência militar estadunidense, mas a evidencia a partir de uma perspectiva única. Da mesma forma, Leaf inspira-se na vida de mulheres-mães negras e as dificuldades da maternidade, mas decide deter-se sobre uma figura em específico, utilizando-a como uma representação, por vezes semelhante, por outras totalmente diferente, do que significa estar nessa posição. Decerto, esses contextos são escolhas narrativas realizadas pelos diretores e pelo corpo técnico das produções, porém, apontamos aqui que ambas se beneficiam com tais escolhas devido às características apresentadas pela companhia que as originou.

À vista disso, observamos que ambos os filmes produzem narrativas complexas valiosas para os estudos de diversidade e representatividade que almejamos nesta dissertação. O modo como as relações sociais dos personagens são construídas perante sua interseccionalidade evidenciam a necessidade de compreensão das imbricações desse fenômeno em seus ser e estar no mundo. Simplificando, o modo como suas identidades são vistas, escutadas e entendidas por segundos e terceiros é essencial para entender os processos de representação (Hall, 1992). A utilização de histórias específicas nas narrativas, as quais podemos tratar como recortes situacionais, potencializa o aspecto representativo, pois evita generalizações, ao mesmo tempo em que torna-se campo de identificação. Isto é, ao evitar um retrato coletivo, de todos, e se deter em apenas um único indivíduo, essas narrativas servem como imagens de identificação para pessoas que se veem em tais posições, propondo um (re)contar de histórias sobre um prisma que escape da ótica excepcionalista de Hollywood (Molina-Guzmán, 2016).

Relembrando rapidamente o conceito: o excepcionalismo hollywoodiano fundamenta-se na perspectiva de que um único indivíduo não hegemônico nos filmes é suficiente para representar um grupo ou comunidades específicos. O ponto chave aqui é a *intencionalidade*. Há nessa indústria a intenção de que a introdução desses personagens nas produções seja representativa, o que, contrariamente, esvazia o real propósito da

representatividade. Nos filmes analisados, mesmo que se detenham sobre personagens específicos, ou seja, um único indivíduo, eles não objetivam servir como representações de todos os indivíduos que apresentam características semelhantes a eles. Pelo contrário, esse é um processo que ocorre de maneira natural, a partir da *não intencionalidade* de generalização grupal e comunitária dessas obras. *The Inspection* (2022) não almeja contar a história de todo homem negro *gay* que se alista no exército, mas a história de French. Da mesma forma que *Earth Mama* (2023) não almeja representar toda mulher-mãe negra periferizada, mas as sobrevivências de Gia. A presença de outros personagens homens negros *gays* no primeiro título e outras personagens mulheres-mães negras no segundo ajudam a construir a ideia da possibilidade de diferentes percursos possíveis, mesmo que as identidades de todos apresentem semelhanças.

A representação de um personagem homem negro *gay* que opta por não se alistar no exército e permanece vivendo em situação de rua, assim como a de um personagem negro *gay* inserido no contexto militar, mas que não apresenta sua sexualidade assumida⁷⁹, potencializam a singularidade da história de French como um indivíduo responsável por suas próprias escolhas. Ele não faz as vezes de outros homens, mas de si próprio. Já a representação de outras mulheres-mães negras — umas grávidas, outras enfrentando a assistência social pela guarda dos filhos —, fortalecem a jornada de Gia, uma vez que sua maternidade negra, mesmo que por vezes sociohistoricamente coletiva (Collins, 1991), é apenas sua e não se estende aos demais indivíduos.

Nesse sentido, voltamos ao conceito de representatividade que utilizamos nesta dissertação para situar os filmes sobre esse aspecto. Às bases de Hall (1997) a definimos como a visibilidade conferida a indivíduos e grupos não hegemônicos em contextos específicos. Poderíamos dizer, então, que quanto maior a visibilidade, maior a representatividade. No entanto, ao figurar o não hegemônico, é preciso que a representatividade funcione como um espaço de livre identificação e não como uma imposição de uma identificação forçada, afinal ela é legitimada quando não generaliza identificações únicas a todos os indivíduos e grupos. Desse modo, a possibilidade de French e Gia serem símbolos de representatividade baseia-se justamente nesse aspecto do possível — não são criados para representar, mas *podem* representar.

⁷⁹ Ao final do filme, um militar congratula French pela graduação, logo após a cena da comemoração, a qual tratamos no capítulo de análise do filme. A orientação sexual do personagem não é explicitada, mas tal construção narrativa representa um momento específico de aceitação da identidade de French, o que implica na especulação desse personagem como *gay*. Isso será retomado posteriormente.

Ao trazer a história de French, em *The Inspection* (2022) temos um corpo e identidade não hegemônicos habitando um espaço estruturalmente hegemônico. As relações interpessoais construídas ao longo da narrativa são fundamentadas em violências e discriminações para com aquele(s) indivíduo(s) que não se encaixa(m) nos papéis sociais esperados por ele(s). No caso do protagonista, a exemplo, sua vivência militar transforma-se em sobrevivência a partir do momento em que sua orientação sexual é inferida por outrem.

Em entrevista para o *National Public Radio* (NPR), Bratton, o diretor do filme, evidencia que a política *Don't Ask, Don't Tell* teve bastante influência no modo como ele decidiu contar a própria história. Admitindo que a contextualização militar na obra mescla a realidade com elementos de fantasia, ele posiciona o personagem como uma forma de denunciar as situações vivenciadas por ele.

[...] French é representativo de uma história que não acho que foi contada o suficiente. *Don't Ask, Don't Tell* pode ter se estabelecido nos anos 1990, mas, na verdade, militares *queer* foram forçados a servir em silêncio por quase 80 anos cumulativamente” (Deggans; Estrada; Raney, 2022, p. única, tradução nossa).⁸⁰

A definição de French, por Bratton, como uma representação dos acontecimentos da época (e também do passado), confere um aspecto de visibilidade às sobrevivências *queer/quare* naqueles ambientes, expondo a realidade da política que visava ao apagamento das identidades LGBTQIA+. Nos momentos da obra em que outros personagens questionam e falam abertamente sobre a sexualidade de French, Bratton revela a verdadeira cerne de tal política.

Segundo Ribeiro (2022), a identificação como *gay* estende-se diante de uma complexa rede de masculinidades e feminilidades (assim como no caso de outras orientações sexuais, inclusive a heterossexualidade), em que indivíduos expressam ambos os lados em maior e menor escala. Nesse sentido, quanto mais masculino, mais próximo dos papéis de gênero, da hegemonia; e quanto mais feminino, mais distante. Na perspectiva estereotipada do homem *gay*, a feminilidade está diretamente relacionada com o *desvio* da orientação sexual normativa, a heterossexualidade, em que ao apresentar nuances do feminino, os homens tornam-se, automaticamente, *gays* (Santos; Ferreira; da Silva, 2013; Lopes, 2017). Consequentemente, a um indivíduo *gay* não masculino, esconder sua orientação sexual é um processo ainda mais difícil do que a um *gay* masculino — este, estereotipadamente, está mais próximo das expectativas hegemônicas. Como seria possível a French, como homem *gay*

⁸⁰ Disponível em: <<https://bitly.cx/6mOkb>>. Acesso em: 12 jan. 2025.

afeminado, logo, utilizar da política *Don't Ask, Don't Tell* quando seu corpo negro homossexual fala por ele quando a voz não o faz (Johnson, 2001)?

Assim, Bratton cria um personagem que conta uma história comum a muitos homens (e mulheres) *gays* no ambiente militar. Ele revela o caráter hegemônico das políticas anti-LGBTQIA+ (Ramirez; Sterzing, 2017), ao mesmo tempo em que demonstra as complexidades das identidades *queer/quare* (Johnson, 2001). Escolher (re)contar a sobrevivência de um homem negro *gay* que não esconde sua sexualidade diante de um período que os exigia tal conformidade é abrir espaço e possibilidade para que outros se identifiquem com a narrativa. A possibilidade de representatividade que ele simboliza é a legitimidade do seu verdadeiro caráter representativo.

Por sua vez, em *Earth Mama* (2023), de maneira semelhante, Leaf, a diretora, denuncia situações comuns a muitas mulheres-mães negras periferizadas, mas se detém em um único indivíduo e suas próprias sobrevivências. Em entrevista para o *The Guardian*, ela pontua, “[...] eu não queria seguir mães por aí e potencialmente afetar a possibilidade de recuperarem seus filhos do sistema de assistência social” (Lawrence, 2023, p. única, tradução nossa)⁸¹, referindo-se à escolha de criar um filme potencializado sobre elementos fictícios, mas com inspirações da realidade. E assim como French, Gia representa um espaço de identificação, sobre o qual Leaf não deseja abarcar os cotidianos gerais, mas evidenciar situações possíveis.

A presença de outras mulheres-mães negras, mesmo que secundárias na narrativa, revelam as múltiplas realidades que indivíduos desse grupos se inserem. Umas podem ter certeza sobre a decisão de colocar o filho para adoção, outras podem ver a maternidade como uma bênção e a completude de sua mulheridade (Badinter, 1985; Ambrosini; Stanghellini, 2012), e outras podem estar conflituosas, interna e externamente, diante dos acontecimentos — como Gia. A escolha narrativa de Leaf, ao construir a personagem sob o prisma de dualidade da maternidade (Ambrosini; Stanghellini, 2012), autoriza diferentes possibilidades a mulheres-mães negras que não aquelas esperadas de suas maternidades. Evidenciar Gia como alguém que questiona o ser mãe em toda sua fundamentação sociohistórica representa a criação de um espaço de novas reflexões, em que a maternidade não necessariamente precisa ser vista apenas por contextos positivos. A quebra de expectativas à vista dessa abordagem temática é o surgimento de um espaço de livre identificação para indivíduos que discordam do discurso social maternal hegemônico.

⁸¹ Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2023/jul/07/earth-mama-film-us-foster-care-system>>. Acesso em: 12 jan. 2025.

Não somente isso, mas também os momentos que a personagem coloca-se contra a religiosidade da comunidade negra (Garrett-Walker; Torres, 2017) a distanciam da condição de totem representativo das mulheres-mães negras em geral. Fugir das expectativas da retórica religiosa da negritude autêntica (Garrett-Walker; Torres, 2017), ao mesmo tempo em que constroi e mantém, em suas próprias vivências, sua negritude, é novamente uma abertura propiciada por Leaf para a expansão de perspectivas do que significa ser mulher-mãe negra na contemporaneidade. Trabalhar uma temática tão comum às comunidades negras, que é o aspecto da maternidade (Collins, 1991; 2000; 2005), de forma tão recortada, singularizada, é a possibilidade da representatividade figurada em Gia, como símbolo de *desadequação* aos preceitos e normatizações sociohistóricas.

Desse modo, optar por (re)contar histórias reais, acrescidas de elementos fictícios, revela a possibilidade das produções audiovisuais criarem espaços representativos a indivíduos e grupos não hegemônicos. Legitima-se a potencialidade da diferença e a visibilidade em tal indústria abandona seu caráter excepcionalista — narrativas são concebidas a partir de singularidades que autorizam processos de livre identificação, configurando obras cuja representatividade não é forçada, mas natural.

5.2 Entre pessimismos e otimismo: a diversidade em foco

Assim como fizemos no subcapítulo anterior, é preciso retomar o conceito daquilo que chamamos de diversidade nesta dissertação para depois entender como ela se estende (ou não) sobre as obras selecionadas. A perspectiva de diversidade sobre a qual nos baseamos, então, compartilhamos com Chen e Hamilton (2015), em que tal noção formula-se a partir da junção da representação e da aceitação de indivíduos e grupos não hegemônicos. Não basta apenas apresentar grandes números desses indivíduos, ou alternativamente, um único indivíduo incluído e socialmente aceito. Necessita-se uma combinação dos dois aspectos. É preciso que indivíduos e grupos que façam parte desse recorte sejam representados nos objetos de análise, os filmes em nosso caso, e que sejam aceitos contextual e socialmente por instituições e outrem. Para pensar a diversidade, logo, além do aspecto representativo, é necessário incluir a aceitação desses indivíduos nos recortes e espaços propostos. Por exemplo, a inserção de uma única estudante negra em uma instituição de ensino onde todas as outras estudantes são brancas não faz daquele ambiente um local de diversidade, por mais que a primeira seja aceita pelas demais. Da mesma forma, não basta inserir 50 estudantes negras na instituição se as estudantes brancas as rejeitarão. É imperioso um equilíbrio entre esses dois aspectos para que haja uma diversidade de fato.

À vista disso, analisar a diversidade dentro de um recorte específico torna-se uma questão mais complexa do que analisar a representatividade. Sabemos que o processo de representação é subjetivo e postulado sobre possibilidades — indivíduos *podem* ser assim, mas *não são* assim. Isto é, funciona como um espaço ou figurações sobre as quais pessoas podem se identificar com aspectos específicos ou em sua totalidade. Já a diversidade, ainda que decerto subjetiva, revela uma relação muito mais contextual. Peguemos os filmes selecionados como exemplo. É possível que *The Inspection* (2022) apresente diversidade quando analisado sob uma ótica **X**, mas quando posto sob uma ótica **Y**, tal aspecto desapareça. Pensando em questões etnicorraciais, então, podemos dizer que a obra pende para o lado da diversidade, pois observamos diversos indivíduos não brancos com partes importantes na história. No entanto, considerando a comunidade LGBTQIA+, não é possível pensar diversidade, pois temos apenas French, homem *gay*, com importância na história. O mesmo pode acontecer com *Earth Mama* (2023). Na prática, é necessário contextualizar o ponto de vista diante do qual a investigação proposta está sendo conduzida. Portanto, propomos aqui uma análise da diversidade à face do não hegemônico, com uma abordagem intencionalmente mais extensa, em vez de nos determos apenas ao gênero, ou à raça, ou à etnia, ou à sexualidade — seremos, assim, interseccionais.

Na perspectiva de *The Inspection* (2022), é visível a presença do não hegemônico com papel importante na narrativa. Existem personagens *quare*, árabe, latino, não cristão, entre outros, que representam uma certa qualidade numérica, essencial à diversidade. No que tange à construção da história, os indivíduos pertencentes a esse grupo são aqueles que apresentam tendências a questionar as hierarquias e violências do ambiente militar, servindo como canais de insatisfação e denúncia para com os abusos de poder.

Como vimos, existe no exército estadunidense um senso intrínseco de pertencimento e proteção à nação, em que, sociohistoricamente, a quaisquer indivíduos e grupos não brancos, não cristãos, não heterossexuais confere-se um estado de Outro (Hall, 2016), sobre os quais se justificam violências e discriminações (Mbembe, 2017). Esses passam a ser considerados como símbolos de incivilidade (Gontijo, 2021) e se incita que sejam combatidos. Não somente French com sua identidade negra, *gay* e afeminada é o único a sofrer com os abusos militares, mas também outros personagens que não se encaixam nos moldes do sujeito universal (Borges, 2020) amante da pátria e protetor da nação. Como exemplo, lembramos o recruta Ismail, colega de French durante o treinamento, cujos fenótipos são de origem árabe (não revelado o local com precisão), assim como sua religião não cristã.

Há uma cena em que Ismail e French conversam no banheiro, logo após o primeiro sentir-se desconfortável por não compartilhar das vertentes religiosas dos demais militares, que fundamenta essa perspectiva de ódio ao Outro.

French: O que aconteceu?

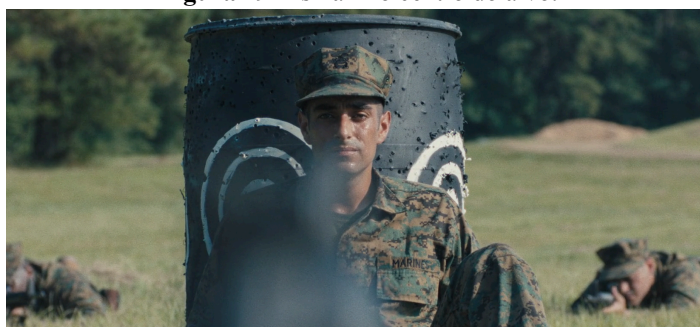
Ismail: É só que... Eu estava pensando, não importa o que eu faça, não faz diferença. Quando Laws olha para mim, tudo o que ele vê é mais um dos caras que torturou os amigos dele. Eu só quero que isso pare.⁸²

Na conclusão do diálogo, ambos os personagens se abraçam, com French compartilhando dos mesmos sentimentos de Ismail — momento evidenciado na **Figura 9**.

Mais, em outros momentos do filme, outros personagens não hegemônicos, como Castro — também recruta e colega de French e Ismail, cujos fenótipos e nome são de origem latina⁸³ —, apresentam momentos importantes na construção narrativa. Esse personagem é o primeiro, desconsiderando French, a denunciar de forma ativa as injustiças e violências realizadas naquele contexto. Mesmo que outros mostrem-se desconfortáveis diante dos acontecimentos e ajudem o protagonista disfarçadamente ou sem ir de encontro ao comandante, Castro ativamente questiona seus superiores e relata as inadequações que presencia.

Em cena de um treinamento de tiro, Ismail é colocado no centro do alvo com a justificativa de se parecer exatamente com os inimigos que devem ser combatidos, e se exige dos demais recrutas que treinem sua pontaria nos alvos ao redor do personagem. Castro recusa-se a fazê-lo, sentando-se no campo.

Figura 29 - Ismail no centro do alvo.

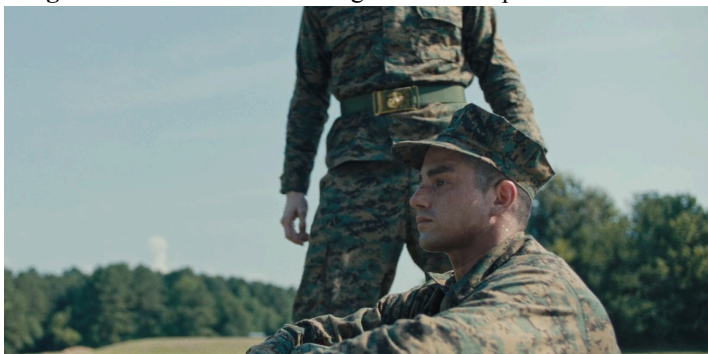


Fonte: Reprodução do autor. *The Inspection* (2022).

⁸² Diálogo presente no filme *The Inspection* (2022). Tradução nossa.

⁸³ Nos Estados Unidos, a população latina é considerada uma população racializada (mesmo que brancos), consequentemente não hegemônica, como evidenciamos em Vertovec (2013).

Figura 30 - Castro sentado na grama do campo de treinamento.



Fonte: Reprodução do autor. *The Inspection* (2022).

Trazemos aqui essas cenas em específico, pois, somadas àquelas vivenciadas por French, as quais evidenciamos no capítulo de análise de *The Inspection* (2022), nos ajudam a pensar o segundo aspecto necessário para a diversidade: a aceitação do não hegemônico no contexto em que se insere.

Para Gray (2013), o ambiente militar é responsável por estigmatizar o diferente, reforçando uma ideia de dominante-dominado nas veias da instituição.

Nessa relação de segurança e nação, a diferença como ferramenta de poder opera, por exemplo, através de uma produção cultural que considera árabes como terroristas, deprecia os latinos (principalmente mexicanos) e identifica (incluindo o perfil racial) indivíduos minorizados encarcerados como ameaças que justificam a expansão da segurança nacional para além do território e o reforço da política carceral (Gray, 2013, p. 774, tradução nossa).

No entanto, por mais que a história seja fundamentada em um contexto militar hegemônico, observamos uma certa mudança para com o tratamento de indivíduos e grupos que não fazem parte desse recorte ao longo da narrativa. As movimentações contra as violências pelos recrutas nos ajudam a pensar na expansão daquele ambiente em direção a dinâmicas mais inclusivas. Ainda que de difícil imaginação, visto o longo histórico militar de discriminação contra o não hegemônico, as práticas resistivas exibidas por French e seus colegas apresentam uma perspectiva de certo modo otimista no que tange à aceitação social-institucional desse recorte. O personagem construído por Bratton não somente é exemplo da resistência diária do não hegemônico no meio militar (Ramirez; Sterzing, 2017), como também serve como uma representação física para enxergarmos por olhos otimistas tal contexto.

Desse modo, podemos definir a diversidade apresentada em *The Inspection* (2022) como uma diversidade em construção — não está ausente, mas também não está de todo presente. De fato, a representação e visibilidade do não hegemônico existem na obra, contudo, a aceitação social desse recorte é produzida e alcançada ao longo da narrativa, não nasce com

ela. Partindo de uma perspectiva pessimista, que reforça o sofrimento de indivíduos e grupos não hegemônicos, o filme utiliza das violências e discriminações para construir a identidade do protagonista e evidenciar as dinâmicas de poder do meio militar. Entretanto, em seu decorrer, apresenta uma virada na narrativa sobre a qual o espectador começa a observar a história com uma espécie de otimismo. O mesmo acontece com a diversidade no filme: inicia-se com uma completa não aceitação e se caminha para um contexto mais inclusivo com outras possibilidades.

Em comparação, *Earth Mama* (2023) também nos traz uma história com uma grande representação numérica do não hegemônico. O filme inteiro é construído ao redor das sobrevivências de Gia enquanto mulher-mãe negra, assim como sobre suas relações interpessoais com outros indivíduos marginalizados e periferizados. Em seu contexto, a rede de relacionamento da personagem é moldada quase inteiramente a partir de uma ótica racial, isto é, os indivíduos que fazem parte do seu cotidiano são indivíduos racializados — salvo Jasmine, a assistente social responsável pela burocracia do caso de Gia.

Acerca dessa questão, podemos tanto pensar a preferência da personagem por se relacionar com outros indivíduos, grupos e comunidades que a entendem e entendem suas vivências, contribuindo para um senso interno de pertencimento (Hudson, 2015), quanto no aspecto geográfico e sistêmico da sociedade. Lembrando de Fraser (2022), historicamente a periferia é habitada pela parcela da população a qual o sujeito hegemônico deseja controlar. Melhor, a periferia é o centro geográfico de indivíduos e grupos não hegemônicos imposto pela hegemonia da branquitude. A autora revela, nesse sentido, que a maior parte das relações sociais entre populações racializadas ocorre longe dos centros urbanos, sociais, políticos, econômicos, etc, como uma forma de regular o modo que esses grupos percebem e vivem no mundo. Um dos resultados disso, consequentemente, é uma espécie de união não hegemônica, em que se formam comunidades responsáveis por integrar aqueles que a ordem hegemônica rejeita. Privados de direitos, acesso a bens e políticas sociais, populações racializadas estabelecem suas próprias sociedades onde se imperam sentimentos de empatia e identificação — realizam entre si aquilo que outros não fazem por eles (Dominelli, 1985). Na perspectiva de Gia, então, é possível inferir que a inserção da personagem em grupos e comunidades negras é influenciada por tais fatores: ela cresceu em condição periferizada, onde se encontram os grupos não hegemônicos, e também aprecia o senso de pertencimento originado nessas comunidades.

Desse modo, tudo que Gia pensa e faz encontra valores não somente nas estruturas coloniais-patriarcais-hegemônicas, mas dentro de sua própria comunidade também. Vimos no

capítulo de análise de *Earth Mama* (2023) que a personagem apresenta conflitos externos e internos acerca de sua maternidade. Não sabe como é possível a ela cuidar e manter mais uma criança sob sua responsabilidade, visto suas condições sociais e financeiras. Questiona-se sobre o valor de sua identidade de mãe e entra em conflito consigo mesma e outrem. A visão que a personagem apresenta da maternidade como um acontecimento positivo e negativo vai de encontro aos ideais sociohistoricamente propostos sobre a maternidade, em que é vista com uma ideia de pureza, bênção divina e obrigação social (Badinter, 1985; Collins, 1991). Não somente isso, mas também choca-se com as perspectivas de sua própria comunidade acerca disso. O *ser mãe* é visto por comunidades negras como uma forma de integrar indivíduos (Collins, 1991; 2005), além de perpetuar a autenticidade da negritude — manter os valores sociais, culturais e históricos das comunidades (Collins, 2000). Ou seja, a partir do momento em que Gia questiona sua maternidade, aos olhos de sua comunidade, também questiona seu pertencer.

Por mais que os questionamentos da personagem sobre sua maternidade sejam criticados e malvistas por alguns em sua comunidade, eles também são legitimados por outra parcela. Personagens como a assistente social Carmen reforçam a importância de Gia pensar em si mesma e nas suas próprias condições futuras, ajudando a personagem a se soltar dos paradigmas sociohistóricos maternais. A narrativa antes voltada, principalmente, aos sofrimentos vivenciados pela protagonista em seu dia a dia, agora, passa a trazer perspectivas mais otimistas acerca do destino da personagem. O apoio conferido por Carmen a Gia é essencial para o espectador enxergar novas possibilidades para a maternidade que não desconsiderem os desejos e vontades das mães e futuras mães.

Quando Gia encontra uma família disposta a adotar seu bebê, mesmo que os conflitos internos da personagem se acentuem, é perceptível que o ato de considerar a adoção como uma possível resolução para sua atual condição e um melhor destino à criança por vir representar a ela esperanças de um futuro melhor. Acompanhando a protagonista em todos os exames e se mostrando presente nos processos relacionados ao acompanhamento da gestação de Gia, a família representa uma mudança na perspectiva narrativa — passa-se de um pessimismo que retrata o não hegemônico sempre em sofrimento para um otimismo em que o não hegemônico pode alcançar e habitar novos espaços. Importante dizer que a família vem de outro lugar, não faz parte da comunidade de Gia nem parte da periferia. É uma família com maiores condições econômico-financeiras, que altera a concepção de indivíduos negros em constante provação que vemos exposta em momentos anteriores do filme.

Figura 31 - A família visita Gia no hospital após parto.



Fonte: Reprodução do autor. *Earth Mama* (2023).

Desse modo, diferente de French, o maior objetivo de Gia não é caminhar para uma aceitação social, mas sim garantir independência das amarras sociohistóricas que tomaram das mulheres-mães negras suas liberdades individuais (Fernandes, 2016). Refletir, assim, sobre diversidade em *Earth Mama* (2023) torna-se uma tarefa bastante complexa. Ao mesmo tempo em que existe uma representatividade de um grupo hegemônico, conferida sua devida visibilidade, a questão da aceitação é bastante contextual.

Existe, sim, certo conflito da personagem com outros indivíduos de sua comunidade acerca das suas decisões e reflexões sobre os papéis sociais da maternidade, entretanto, não há ameaças de rejeição social, apenas um conflito interpessoal — como o evidenciado por Gia e sua melhor amiga, Trina. Nesse sentido, poderíamos marcar o quesito aceitação como cumprido e avaliar a obra como uma que apresenta características de diversidade. No entanto, qual o valor de análise da diversidade para com indivíduos e grupos hegemônicos em um produto cujas temáticas abordadas fundamentam-se todas em uma visão específica? De modo mais prático, é possível conferir um aspecto de diversidade enquanto processo de aceitação social em um filme que apresenta relações intracomunitárias? Como é possível dizer que existe aceitação social se falamos apenas de um recorte não hegemônico específico e suas relações entre indivíduos?

Finalmente, em *Earth Mama* (2023), então, é necessário contextualizar o ponto de partida da análise de diversidade. Se comparamos o filme com outras produções que visam (re)contar histórias da branquitude, podemos validar nosso objeto como diverso. No entanto, se analisamos apenas o filme sem projetar comparações externas, consideramos ele dentro de sua própria narrativa como não diversificado, pois se limita sempre ao mesmo recorte intracomunitário. Assim sendo, a obra tem diversidade quando consideramos que os grupos não hegemônicos são sub-representados em contextos midiáticos (Hall, 2016), em nosso caso

no audiovisual, mas ao considerar só o filme como um recorte, sem tal contexto social, não é possível avaliar tal aspecto.

À vista disso, ambos os filmes constroem suas narrativas a partir de pessimismos e otimismo que nos ajudam a entender o aspecto da diversidade, e como podemos interpretá-la em tais produções. Não somente isso, mas esse modo de contar as histórias, equilibrando sofrimento com esperança, propõe reflexões acerca das possíveis contribuições da articulação realidade-fantasia para com as representações do não hegemônico no campo cinematográfico. Na última parte deste capítulo, agora, veremos como o desenvolvimento dos personagens dentro de suas próprias histórias inspira novas possibilidades de ser e estar para indivíduos e grupos não hegemônicos diante de suas próprias realidades.

5.3 Novas dinâmicas: a agência como inspiração

Uma das mais importantes aproximações que podemos realizar com ambos os personagens é a forma como os dois sobrevivem às violências e discriminação em seu cotidiano, *escolhendo* percursos e modos de combatê-las. Ou seja, um dos maiores valores que retiramos das duas narrativas é a capacidade de escolha como uma espécie de resistência à hegemonia. Essa escolha, como vimos, é representada pelo conceito de agência, o qual, nesta dissertação, seguimos com aquele elaborado por Johnson (2001). Relembrando rapidamente, a agência de Johnson teoriza sobre a capacidade dos corpos e identidades de subverter e ressignificar as normatizações hegemônicas, mas é fundamentada sobre uma base de materialidade. Isso significa que as escolhas possíveis aos indivíduos e grupos devem levar em consideração o contexto em que se inserem. A agência do não hegemônico é estabelecida sobre o aspecto da interseccionalidade. A esse recorte, não significa somente subverter os papéis sociais, mas mostrar o valor de seu existir no mundo, por meio de contextos e interações culturais e comunitárias — “[...] nós⁸⁴ utilizamos o discurso de modos subversivos porque era necessário para nossa sobrevivência” (Johnson, 2001, p. 12, tradução nossa). Sobre o discurso que o autor se refere, são ideias, pensamentos e práticas capazes, nesse caso, de uma subversão normativa.

Assolados por práticas violentas cotidianas, French e Gia veem-se em uma posição em que a resistência e a sobrevivência são centrais no modo como navegam o mundo. Isto é, suas vidas não são vividas, mas sobrevividas. Motivo esse pelo qual, ao longo de toda esta dissertação, pontuamos as vivências como (sobre)vivências. Os modos como enfrentam as

⁸⁴ Nós que o autor refere-se neste trecho referencia a comunidade *quare*, entretanto, utilizamos propositalmente com uma possibilidade de expansão ao não hegemônico em sentidos gerais.

situações do seu dia a dia mais se aproximam de práticas que visam ao impedimento de seu apagamento identitário, do que ações de proveito e celebração. Em posições sociais *outrizadas*, seu ser e estar no mundo são guiados por tentativas de mostrar seu valor como indivíduos, frente a uma sociedade que deseja seus fins — fim dos direitos, das políticas, das identidades, *da vida* (Mbembe, 2017). Por mais que sejam submetidos a tais condições, a forma como se portam perante a sociedade busca uma reivindicação de seus espaços de direito.

É inegável que, aos personagens, haveria menos esforços caso decidissem subverter-se à violência da hegemonia, contudo, manter-se nesse estado é abdicar de suas próprias individualidades. Para Johnson (2001), existe um sentimento comum a todos os indivíduos, principalmente aqueles não hegemônicos: o desejo de ter controle sobre suas próprias representações. Eles desejam ser vistos, escutados e entendidos não por óticas universalistas, reducionistas, como o estado de Outro por exemplo, mas a partir daquilo que verdadeiramente são e representam. O seguimento das condições patriarcais-coloniais-hegemônicas é, nesse sentido, o apagamento do diferente, das identidades não normativas. Assim, tanto French quanto Gia apresentam uma recusa quanto ao aceite das situações que lhes são impostas, fazendo o possível para reivindicar seus espaços. É aqui que podemos pensar a noção de agência.

Quando o protagonista de *The Inspection* (2022) alista-se no exército, mesmo sabendo que aquele ambiente não é propício para a prosperidade do não hegemônico, ele faz uma escolha. Quando não apenas se recusa a aceitar as violências e discriminações voltadas a ele, mas as aponta e denuncia, também escolhe. Quando perdoa sua mãe e outras pessoas cuja relação estrutura-se sobre o preconceito, é outra escolha. Mesmo que o personagem seja alvo de processos de minoração social, política, econômica, etc., em que seu corpo e identidade são marginalizados e preteridos em detrimento do sujeito universal, ele não é construído sobre uma perspectiva de vítima. Decerto, podemos considerá-lo vítima da lógica de dominação da hegemonia, contudo, não podemos considerá-lo como alguém que sucumbe a tais opressões. A todo tempo vemos French colocar-se em espaços que, sociohistoricamente, não o pertencem, em tentativas de ocupá-los, a fim de provar que ele, como indivíduo, também pode estar ali. Essas decisões e ações realizadas por ele evidenciam o estado mais puro de sua agência: a busca por uma ressignificação do seu ser e estar no mundo.

Na mesma medida, em *Earth Mama* (2023), quando Gia confronta a organização estruturalmente racista da assistência social (Dominelli, 1985), mesmo dependendo de seus serviços, realiza uma escolha. Quando conflitua-se com pessoas de sua comunidade correndo

o risco de perder suas amigas e rede de apoio, é mais uma escolha. Quando, por fim, entrega seu bebê a uma família que deseja adotá-lo, outra escolha. Apesar das condições enfrentadas pela personagem a posicionarem em condições marginalizadas, assim como French, ela também não sucumbe às opressões. Os questionamentos incessantes de Gia buscam não uma reivindicação por uma maior inclusão, mas uma denúncia da configuração social violenta — busca uma visibilidade cujo resultado pode ser uma maior inclusão.

Se, conforme vimos, a agência constitui-se como a capacidade dos indivíduos de subverter e reivindicar normas, essa ressignificação por parte da não hegemonia, para Gontijo (2021), não reside no espectro da inclusão, mas sob uma perspectiva de denúncia.

O momento de realização da política é precisamente aquele em que esses sujeitos questionam o ordenamento social que os/as marginaliza, silencia ou oculta. Não questionam somente a marginalização, o silenciamento e a ocultação, mas o próprio ordenamento que gerou a marginalização. Ou seja, não se trata de reivindicar a “inclusão”, mas sim, a ruptura com a ordem normativa estabelecida [...] (Gontijo, 2021, p. 26, grifo do autor).

De modo mais prático e direcionado aos filmes, um homem negro *gay* afeminado no ambiente militar, como French, deve lutar pela inclusão de sua negritude ou pela aceitação de sua sexualidade? Uma mulher-mãe negra periferizada, como Gia, deve clamar por mais direitos à periferia ou por maior visibilidade perante à assistência social? Seguindo a perspectiva de Gontijo (2021), French não luta pela inclusão da comunidade LGBTQIA+ ou de pessoas racializadas no exército, mas pela reivindicação do seu espaço de direito, questionando a organização hegemônica interna militar. No caso de Gia, ela não busca, diretamente, a obtenção de mais recursos ou a inclusão de mulheres-mães negras nos serviços de assistência social, mas expõe as práticas discriminatórias sociohistóricas da sociedade e da instituição que a excluem. Por mais paradoxal que isso pareça, o autor pontua que a emancipação da hegemonia é o verdadeiro fator capaz de gerar mudança, enquanto a procura por inclusão não é possível de ser estendida a diferentes indivíduos e grupos não hegemônicos, atrelando a reivindicação àquele que a realiza.

Ao agir como qualquer outro/a humano/a, esses sujeitos estão não somente reivindicando o seu direito de existir como são, mas principalmente, o direito de ser humanos/as, como quaisquer outras/os/es humanas/os/es. Estamos aqui bem no âmago do universal: não se trata de um discurso que coloca ênfase na diferença, mas na desigualdade e, assim fazendo, acaba por servir para todas/os/es as/os/es que são tratadas/os/es de forma desigual e não somente para o coletivo particular de pertencimento identitário daqueles sujeitos (Gontijo, 2021, p. 26).

Nesse sentido, pensamos a agência de indivíduos não hegemônicos fundamentalmente voltada a contextos materiais, como propõe Johnson (2001). Ela se baseia não somente na

forma que um indivíduo específico pode ressignificar as normas sociais, mas também o que isso representa frente às transversalidades de sua identidade. Assim, por mais que parta de uma individualidade, estende-se a circunstâncias grupais e comunitárias, visto que os personagens, ao agirem como sempre o fizeram socialmente, visam à ocupação de espaços e maior visibilidade, em que a consequência pode ser, sim, a inclusão deles e de outrem nesses meios.

Aos olhos de Gowlett (2014), essa é uma outra possibilidade autorizada pela agência. Para ela, não é necessário que esta resulte em uma verdadeira mudança social, mas se concebe sobre a possibilidade de gerar essa mudança. Nessa perspectiva, o que fazem French e Gia frente às instituições em que se encontram é uma pequena de muitas partes que podem resultar no deslocamento das normas sociais, principalmente dentro desses espaços. É possível que outros homens *gays* afeminados que venham depois de French ainda sofram com excessos de hipermasculinidade e violências de gênero no ambiente militar, assim como outras mulheres-mães negras após Gia podem enfrentar excessivos processos burocráticos e injustiças de tratamento na assistência social. Porém, a oportunidade de ressignificação e ocupação desses espaços reside nessa primeira movimentação contra-hegemônica de denúncia.

Abrimos aqui um parênteses para pontuar o que definimos como *ocupação de espaço*, principalmente no contexto de French. Sabemos que o funcionamento da organização militar estadunidense baseia-se em perspectivas hegemônicas de violência diante das quais se concebe um movimento de civilidade-incivilidade (Gontijo, 2021), amigo-inimigo (Mbembe, 2017). Isto é dizer, por exemplo, que o contexto de atuação dessa instituição é estruturado como um instrumento da necropolítica, regulando os direitos aos bens, aos serviços e à vida de indivíduos e grupos. Sendo assim, mesmo que French, de certo modo, tenha encontrado formas de sobreviver ao ambiente militar, sem abrir mão de sua identidade não hegemônica, essa questão não reestrutura o modo como as Forças Armadas estadunidenses operam. Ainda formulam-se diante de extremismos e violências que visam ao apagamento de qualquer marca de incivilidade, daquilo que pode colocar em risco a segurança da nação (Mbembe, 2017; Gontijo, 2021). A ocupação de espaço pelo personagem a qual nos referimos é uma representação da resistência que o não hegemônico realiza cotidianamente, de modo a validar sua existência sem abandonar suas questões identitárias. Não afirmamos que a presença de French ali naquele ambiente é suficiente para alterá-lo, pelo contrário. Contudo, concebemos uma *ocupação de espaço* como forma de pontuar: o não hegemônico tem direito de existir nos mesmos ambientes que o hegemônico, sendo o personagem um exemplo disso, por mais que

esses ambientes sejam fundamentalmente contra a não hegemonia. Logo, ocupar espaço, nesse caso, significa (re)conquistar o direito de existir onde se deseja existir, porém, sempre considerando os contextos das localidades.

Assim, uma mudança radical das normas por aqueles minorizados social, política, economicamente, é difícil, entretanto, a capacidade que possuem de questioná-las é o que torna a agência uma ferramenta valiosa aos indivíduos e grupos não hegemônicos. O processo de desidentificação (Muñoz, 1999) utilizado pelo não hegemônico valida as denúncias e questionamentos realizados por ele e age como um movimento de inspiração àqueles ainda por vir. Tudo reside na *capacidade*. A capacidade de ressignificação e retransformação das normas por parte desses grupos funciona como estímulo para a ocupação de velhos-novos espaços onde corpos e identidades não hegemônicos não são bem-vindos. Logo, trabalha-se junto e contra para que eventuais mudanças sejam possíveis. Nas palavras de Gowlett, “Para os mais vulneráveis, em que os riscos de habitabilidade são altos, uma versão de agência que funciona dentro do sistema que a constitui oferece *possibilidade*” (Gowlett, 2014, p. 417, tradução nossa, grifo nosso).

Conclusão

Nos propusemos, nesta dissertação, investigar os imperativos da racionalidade neoliberal que recaem sobre a indústria audiovisual contemporânea, em específico a companhia A24. O motor deste trabalho foi o desejo de analisar as perspectivas de diversidade e representatividade em suas produções, com a possibilidade de entender seu grande e rápido crescimento no mercado. A partir da análise das duas obras selecionadas, atreladas ao referencial teórico, construímos um percurso investigativo cujo caminho seguido foi: apresentação dos conceitos e teorias base; apresentação da companhia e seu setor de mercado; exposição das temáticas e abordagens dos filmes, e análise das construções narrativas. Ao longo desse processo, levantamos outras perguntas além daquela proposta no início do trabalho como problema de pesquisa e desenvolvemos novas perspectivas acerca do neoliberalismo, da A24, dos conceitos de representatividade e diversidade e da relação da mídia com o não hegemônico. Assim, de forma bastante breve, voltamos neste encerramento nos contextos e achados chave desta dissertação.

No primeiro capítulo do texto, trouxemos conceitos básicos que ajudaram a nortear o trabalho, como as definições de diversidade, representatividade, interseccionalidade e não hegemonia. Simplificadamente, diversidade é a combinação da representação e da aceitação social de indivíduos e grupos não hegemônicos dentro de um contexto e espaço específico.

Representatividade é a visibilidade conferida a tal recorte unida à possibilidade de livre identificação dos sujeitos para com representações e figuras. Interseccionalidade, a transversalidade das categorias identitárias de cada indivíduo (raça, etnia, sexualidade, classe, etc.) que ajudam a posicioná-los no mundo com suas respectivas sobrevivências. Não hegemonia, uma oposição ao imaginário da hegemonia, ou seja, aquilo que vai de encontro às universalidades sociais, políticas, econômicas, etc., do mundo.

Tais fundamentações teóricas, por sua vez, mostraram-se essenciais para entender os desdobramentos do neoliberalismo na contemporaneidade, cujos novos processos de adaptação resultam no que Fraser (2022) propõe chamar de neoliberalismo progressista. Na visão da autora, a transformação da racionalidade neoliberal nessa perspectiva de progresso considera as movimentações sociais atuais como necessárias para a manutenção da legitimidade do neoliberalismo. Isto é, os desejos da sociedade são abraçados visando a sua (re)aceitação dessa racionalidade, crítica ou acriticamente. Nesse sentido, buscamos compreender como esse conceito de Fraser desdobra-se no nosso campo de análise, os meios de comunicação. Almejando um recorte mais específico, nos detemos ao audiovisual como subcampo da comunicação.

No segundo capítulo, após fundamentados os entendimentos basilares do trabalho, propomos uma transformação do eixo social para o comunicacional. Isto é, aplicamos a teoria apresentada no capítulo um, a qual possui origem nos campos sociais, de modo mais específico à comunicação. Logo, nosso objetivo foi contextualizar as transversalidades neoliberais progressistas nos meios de comunicação.

Apresentamos, então, como a mídia atualmente constroi discursos que visam à promoção de diversidade e representatividade, ou melhor, visam a alcançar os desejos e necessidades do público (Gray, 2013), a fim de fazer a manutenção de sua relevância. Porém, contribui também para a manutenção da racionalidade neoliberal progressista, uma vez que seu processo de readaptação produtiva abarca pautas sociais esvaziadas em função do consumo (Crawford-Holland, 2020). Os conteúdos produzidos e noticiados são considerados a partir de uma ótica de relevância mercadológica, em que aqueles projetados com mais retorno (financeiro, social, de audiência, etc.) são priorizados. Expandindo essa perspectiva à indústria hollywoodiana, conforme proposto por King (2009), evidenciamos que ela também atua sobre essa mesma lógica produtiva — suas produções são fundamentadas na necessidade de consumo.

Por sua vez, se as produções audiovisuais atuais buscam, cada vez mais, alcançar outros públicos por meio de temáticas diversificadas e socialmente desejadas, tal

diversificação origina-se sob o prisma neoliberal progressista. Não é necessariamente verdadeira em sua intencionalidade, mas o resultado de uma hegemonia sociohistórica que acompanha essa indústria desde o surgimento (Molina-Guzmán, 2016). Assim, a diversidade que propõe Hollywood, como o centro da indústria cinematográfica do norte global (e de muitos países do sul), é limitada a uma perspectiva de consumo. Disso surge o que Molina-Guzmán (2016) denomina de Paradoxo de Hollywood: a representatividade e a diversidade que deveriam propor uma virada da hegemonia passam a ser *produzidas* sobre bases hegemônicas. Isto é, tais noções são construídas ainda sobre um utilitarismo — é preciso respeitar o percurso sociohistórico da indústria, ao mesmo tempo em que se confere ao público pequenas concessões de seus desejos por novas temáticas e narrativas diferenciadas.

Nesse sentido, expande-se o setor Indiewood, como uma terceira via do cinema independente e do cinema hollywoodiano, que passa a se preocupar de maneira mais realista com as questões sociais, mas ainda não abandona por completo o aspecto mercadológico (King, 2009). A partir da contextualização desse setor, portanto, situamos nosso objeto de estudo finalmente.

Na apresentação da A24, vimos que a companhia se estabeleceu no mercado audiovisual com a promoção de uma identidade e marca *cool*, alternativa e diferenciada (Briggs, 2021; Kampers, 2023). Originada na cena independente e se apoiando fortemente nos novos contextos digitais que eram introduzidos aos poucos na época de sua criação, ela aproveitou o contexto de crise que assolou o mercado cinematográfico próximo aos anos 2010 para iniciar suas atividades na área. Poucas eram as companhias que se arriscavam novamente no mercado de filmes independentes, permitindo, assim, que a A24 encontrasse rapidamente um espaço na cena, mesmo com poucos anos de atividade. Desse modo, a companhia investiu na distribuição de produções que julgava estarem em conformidade com seus desejos e propostas estéticas, iniciando, aos poucos, sua caminhada no audiovisual.

As obras selecionadas para a distribuição geravam retornos além do esperado à companhia, o que a permitiu expandir-se ainda mais no mercado. Abandonando sua posição como apenas distribuidora, a A24, então, passou a focar também na produção de obras autorais, conquistando um espaço como estúdio (distribuição e produção). Novas possibilidades de atividade no audiovisual necessitavam, consequentemente, de maiores investimentos, o que arriscava o caráter independente da companhia. Para Kampers (2023), entretanto, esse é um dos principais motivos que a A24 preocupa-se tanto com a estética de suas obras. Distanciar-se da cena independente poderia significar perder parte de seu público,

porém, a possibilidade de manter a essência de diversificação temática e liberdade artística advindas desse setor, permitiria à companhia manter seu público original e também expandi-lo àqueles que desejavam produções com maior orçamento. Assim, após o sucesso de *Moonlight* (2016), a companhia fortaleceu seu lado produtivo, buscando parceiros e investidores, e se debruçou ainda mais em seu registro como *cool* e alternativa (Briggs, 2021), habitando agora um novo setor, o Indiewood.

Na tentativa de buscar uma relevância no mercado cinematográfico, a fim de competir com os grandes estúdios da cena hollywoodiana, a A24 passou a trazer em seus filmes uma espécie de estética *indie* acoplada a perspectivas mercadológicas. Mesmo que suas produções ainda apresentassem diversidade temática e liberdade criativa para o corpo técnico, a companhia revelou sua agressividade mercadológica. Não somente suas obras, mas todos os seus produtos e serviços (Kampers, 2023). Sendo assim, a distribuidora independente que surgiu em 2012, aproveitando de um momento de crise no setor audiovisual para despontar no mercado, agora, transformou-se em uma companhia Indiewood cujos preceitos neoliberais progressistas parecem fomentar o seu fazer filme. Ao confirmar a A24 como uma entidade, portanto, como uma entidade neoliberal progressista, partimos para as análises dos filmes selecionados com a nossa pergunta de pesquisa inicial respondida e aprofundamos nosso propósito investigativo. Passamos de SE para COMO: como o neoliberalismo progressista opera nas obras da A24.

À vista das nossas análises de *The Inspection* (2022) e *Earth Mama* (2023), evidenciamos que a A24 procura estabelecer discursos que aproximem suas propostas temáticas e narrativas do seu público alvo. A construção das histórias nas obras selecionadas, inspiradas por situações reais, revela uma certa preocupação da companhia em relação ao modo como tais narrativas alcançam o público. Segundo Briggs (2021), um dos pilares fundamentais da A24 é sua necessidade de se mostrar autêntica, preservando quase sempre as ideias originais dos diretores e do corpo técnico das obras. Desse modo, o que observamos em nosso recorte é justamente uma singularização de vozes não hegemônicas cujo objetivo não é apenas (re)contar as histórias vividas pelos personagens, mas também servir como um espaço de livre identificação do público, assim como de ocupação. Quanto a esse último aspecto, ocupação, lembramos de Hall (2016) que nos expõe os diferentes processos de construção do não hegemônico na mídia e no campo audiovisual. Conforme aponta, produções cinematográficas são essenciais ao processo de recontextualização das perspectivas raciais (e outras categorias identitárias não hegemônicas) na contemporaneidade. Isto é, ajudam a trazer

novos pontos de vista ao ser e estar dos indivíduos, tornando-se campo de diálogo, reflexões e expansões.

A autopromoção da A24 como uma companhia que mantém a autenticidade das obras e permite uma maior liberdade artística não somente escorre pelas veias da companhia, mas também é interpretada pelo público dessa forma. Como vimos em Baron (2017), diversas celebridades e diretores veem na A24 uma possibilidade de expandir seu portfólio, participando de obras não tão celebradas pela indústria *mainstream*, indo ao encontro das proposições de King (2009) sobre o setor Indiewood. Não obstante, a possibilidade de filmes mais autorais, sem muita intervenção de outras partes, aumentou a confiança dos diretores a respeito da A24 e as produções passaram a ter um caráter verdadeiramente crítico, como o caso de *The Inspection* (2022) e *Earth Mama* (2023). Isso Briggs (2021) coloca como uma característica histórica do cinema *indie* — ao qual já pontuamos que a companhia busca pertencer.

O cinema *indie* tem sido historicamente associado a narrativas social e politicamente alternativas, bem como [à presença de] mulheres cineastas e cineastas racializados. Isto criou a possibilidade do [aspecto] autoral enquadrar as obras de diretores marginalizados, perturbando e diversificando assim a estrutura cinematográfica tradicional (Briggs, 2021, p. 124, tradução nossa).

Assim, tanto Bratton quanto Leaf, dois diretores negros, encontraram na A24 uma possibilidade de contar suas histórias com maior liberdade social e política. Não à toa, as obras de ambos propõem um olhar mais crítico do ser e do estar no mundo de grupos não hegemônicos na sociedade atual, expondo suas sobrevivências diante de violências, estereótipos e marginalizações.

Durante as análises dos filmes, percebemos que os dois iniciam com uma contextualização dos cotidianos dos protagonistas a partir de uma perspectiva realista-pessimista. Ou seja, ao mesmo tempo em que buscam revelar as realidades daqueles personagens, apoiam-se sobre representações naturalizadas do não hegemônico em sofrimento. Conforme Mbembe (2017), a leitura social de indivíduos racializados, e aqui expandimos intencionalmente a indivíduos não hegemônicos, perpetuada pelo Estado posiciona-os em contextos de extrema violência em que a criação de um inimigo é necessária para garantir um estado de ordem. A esse inimigo, o autor refere-se àqueles *outrizados*, marcados com uma incivilidade exclusiva da não hegemonia (Gontijo, 2021). “O muro de separação serve supostamente para resolver o excesso de presença, a qual se diz ser a causadora de insustentáveis sofrimentos” (Mbembe, 2017, p. 74). Nesse sentido, essa

separação mostra-se não apenas como física-geográfica, mas também no que tange a direitos, políticas e acesso a bens.

Em contrapartida, mesmo que levantem perspectivas pessimistas acerca da realidade de French e Gia, as obras não se limitam apenas a retratos de dor e sofrimento, porém, apresentam possibilidades contra-hegemônicas como uma forma de balancear os pessimismos com otimismo. Como vimos, os filmes demonstram de modo bastante simbólico a agência dos personagens e o que ela representa e pode representar a eles. Sobre as bases de Gowlett (2014), concordamos com a autora quando ela afirma que a agência não necessariamente pode fundamentar uma mudança social, mas se apresenta como um campo de inspiração e possibilidade para tal.

A postura de French de reivindicar seu espaço no meio militar, sem tentar esconder sua sexualidade, como era comum a indivíduos LGBTQIA+ o fazerem na época em que se situa o filme (Ramirez; Sterzing, 2017), não pode ser considerada como um movimento que revolucionou o contexto militar, afinal, vemos ainda hoje os efeitos da hipermasculinidade hegemônica nesse meio. No entanto, a decisão em enfrentar todas aquelas violências pode ser ponto de partida para que outros façam o mesmo, ou pelo menos, vejam que um *igual* já esteve ali e sobreviveu. Na mesma medida, a decisão de Gia de ir contra os preceitos sociohistóricos da maternidade, assim como a ressignificação de sua maternidade negra, também podem servir de inspiração para que outras mulheres-mães e mulheres-mães negras façam o mesmo. Frente ao contexto apresentado, socialmente seria mais cômodo à personagem aceitar seu papel social como mãe (Badinter, 1985), contudo, a escolha por sua independência e pela liberdade de existir para além das perspectivas coloniais-patriarcais-hegemônicas, pode revelar a outras mulheres que existem outros caminhos que podem ser seguidos. Elas podem, assim como Gia, seguir suas vontades.

Portanto, é por meio de pessimismos e otimismo que as narrativas dos filmes são construídas, evidenciando o caráter realista das situações vivenciadas pelos personagens, enquanto servem de inspiração para outros indivíduos que possam se identificar. As obras são, ao mesmo tempo, campo crítico de reflexão sobre as sobrevivências não hegemônicas e ocupação de um espaço para (re)contar velhas-novas histórias.

No que tange à representatividade e à diversidade, realizamos também uma breve investigação desses aspectos dentro do nosso recorte, a fim de compreender a presença, ou não, dessas questões. Pensando na representatividade, primeiramente, vimos que ambos os filmes apresentam-se como espaços de livre identificação e, principalmente, possibilidade. Isto é, autorizam que outrem vejam-se nas narrativas sem que haja a intencionalidade de soar

representativo. Em contrapartida, quando consideramos a diversidade, encontramos uma relação dicotômica. Analisando apenas os filmes, sem inseri-los no contexto da companhia da qual se originam, percebemos a questão da diversidade limitada. Enquanto uma das obras não retrata uma aceitação social plena do não hegemônico, mas, sim, um processo de construção dessa aceitação, a outra, não expande seu enfoque para além de um grupo em específico, limitando-se sempre à mesma comunidade. Por outro lado, pensando, agora, diante de uma perspectiva mais macro, em que os filmes existem para além deles mesmos, podemos considerar ambas as obras como diversificadas. *The Inspection* (2022) evidencia uma narrativa focada no não hegemônico dentro do contexto militar — situação raramente vista em outras produções, principalmente aquelas *mainstream*. E *Earth Mama* (2023) demonstra outros pontos de vista de comunidades negras periféricas, buscando evitar a promoção de estereótipos particulares da negritude (Hall, 2016).

Tais questões nos levam a refletir, novamente, sobre o modo como opera a A24. Percebemos, assim, que o recorte selecionado não apresenta fraquezas quanto ao seu aspecto de representatividade, mas quanto à diversidade, funciona apenas com a devida contextualização. Decerto, contextos fazem parte de qualquer posicionamento argumentativo, reflexivo e/ou crítico, portanto, consideramos essa questão como necessária de atenção. Pensando na A24 contextualizada em uma lógica de mercado neoliberal progressista, definimos nesta dissertação que as obras analisadas alcançam a diversidade que a companhia almeja em suas produções. Diante do domínio mercadológico cinematográfico hollywoodiano e do reconhecimento que essa indústria atua não apenas sobre perspectivas neoliberais, como também hegemônicas (King, 2009; Molina-Guzmán, 2016), podemos realizar tal afirmação acerca da diversidade sendo trazida nas obras da A24, visto que seus produtos apresentam certa diferenciação daqueles advindos de outros lados do mercado.

Finalmente, concluímos esta dissertação avaliando que a companhia A24, cujo surgimento atrela-se ao setor independente, hoje, funciona como uma entidade neoliberal progressista, atuando no setor Indiewood. A autoproclamação da companhia como revolucionária nada mais é, portanto, que um reflexo do progressismo contemporâneo que visa à manutenção da racionalidade neoliberal a partir de uma aproximação dos desejos e vontades do público. De modo mais prático, a agenda da A24 de propor um olhar mais crítico em suas obras representa seu desejo de conquistar o mercado cinematográfico, utilizando as movimentações sociais como oportunidades de mercado. No entanto, por mais que a companhia atue sobre tais perspectivas produtivas, a valorização das liberdades artística e autoral auxiliam a ocupação de espaços por grupos não hegemônicos. Se é por meio da mídia

que tais indivíduos encontram a potência para reivindicar seus direitos e necessidades (Gray, 2013), a busca da A24 por uma cinematografia mais livre, social e crítica constroi a eles novos espaços passíveis de serem ocupados e ressignificados.

Limitações e oportunidades: para expandir

Como todo trabalho, este também possui limitações e percursos alternativos que poderiam ter sido seguidos ao longo do texto. Aqui, propomos uma breve reflexão sobre os limites e possibilidades revelados durante a dissertação, os quais podem servir como ponto de partida para pesquisas futuras que desejem investigar as questões de diversidade e representatividade em contextos audiovisuais.

Conforme evidenciamos, esta dissertação apresenta um enfoque na companhia A24 cuja criação acontece nos Estados Unidos. Os modos como a companhia atua no mercado cinematográfico partem, principalmente (senão somente), de perspectivas estadunidenses, distanciando os achados do ponto de vista e contexto brasileiros, onde se origina este trabalho. As diferentes leituras culturais podem gerar resultados e interpretações diferentes, que dificilmente serão globalizantes, exigindo, assim, investigações com outros enfoques. Reiteramos que o objetivo aqui jamais foi a produção de uma dissertação que pudesse ser globalizante, pelo contrário. Porém, julgamos necessário pontuar tal questão, visto que, caso os achados do texto sejam aplicados em outras pesquisas, é imperioso situar sua espacialidade de origem. Não somente isso, mas também os temas centrais deste texto — diversidade e representatividade — são deveras subjetivos e podem variar conforme o ponto de partida do pesquisador. Sendo assim, chamamos atenção para a possibilidade de que outros conceitos sobre tais termos, mesmo que semelhantes, possam resultar em achados diferentes dos aqui apresentados.

Como oportunidades, levantamos a possibilidade de expansão desta dissertação para outros contextos. Até o momento, esta pesquisa é um dos poucos projetos acadêmicos realizados sobre a A24 no Brasil, podendo servir de inspiração e referencial para aqueles que desejam se aprofundar nas questões da companhia. Quanto às temáticas que a A24 busca trazer em suas produções, priorizando perspectivas sociais e críticas como vimos, uma grande oportunidade desta dissertação é o desenvolvimento de pesquisas posteriores que possam explorar e comparar essas vertentes sociais com aquelas presentes na realidade brasileira. Isto é, analisar como essa abordagem é realizada no Brasil, promovendo visibilidade à cena audiovisual nacional. Também avaliamos interessante a possibilidade da realização de um estudo de recepção, a fim de entender como o público brasileiro consome e interpreta as

produções da companhia. Sabemos que em contextos estadunidenses ela apresenta um público fiel e mais nichado, mas qual é a expansão desse recorte quando pensamos em outros territórios para além dos Estados Unidos? Trazer uma perspectiva mais voltada a contextos brasileiros é interessante para compreender os entendimentos sobre diversidade e representatividade presentes no país.

REFERÊNCIAS

- ALVES, A. **O conceito de hegemonia: De Gramsci a Laclau e Mouffe**. Lua Nova, São Paulo, 80: 71-96, 2010. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ln/a/mQtGPDfjR85HxSSLtmgCzbM>>. Acesso em: 18 out. 2023.
- AMBROSINI, A; STANGHELLINI, G. Myths of motherhood. The role of culture in the development of postpartum depression. **Annali dell'Istituto superiore di sanità**, v. 48, p. 277-286, 2012.
- BADINTER, E. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
- BARON, Z. **How A24 is Disrupting Hollywood**, 2017. Disponível em: <<https://www.gq.com/story/a24-studio-oral-history>>. Acesso em: 12 out. 2023.
- BATTAGLIA, R. **A ascensão da A24**. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/cultura/a-ascensao-da-a24>>. Acesso em: 12 out. 2023.
- BENTO, B. Na escola se aprende que a diferença faz a diferença. **Revista Estudos Feministas**, v. 19, p. 549-559, 2011.
- BORGES, T. Modos Queer de pesquisar e a questão racial: conjugando epistemologias feministas, interseccionalidade e decolonialidade. **Cadernos De Linguagem e Sociedade**, v. 21, n. 2, p. 435-451, 2020.
- BRIGGS, R. **A singular fusion of taste and edge: A24 and the indie sector in the 2010s**. 2021. Tese de mestrado — Artes, Universidade do Texas em Austin, Texas, Estados Unidos.
- BUTLER, J. Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. In: **Feminist theory reader**, v. 40, n. 4, p. 519-531, 1988.
- _____. Response. **British Journal of Sociology of Education**, v. 27, n. 4, p. 529-534, 2006.
- CHEN, J; HAMILTON, D. **Understanding Diversity: The Importance of Social Acceptance**. Personality and Social Psychology Bulletin, Estados Unidos, Vol. 41, n. 4, p. 586-598, 2015.
- CHO, S; CRENSHAW, K; MCCALL, L. **Toward a field of intersectionality studies: theory, applications, and praxis**. Intersectionality: Theorizing Power, Empowering Theory, University of Chicago Press, Estados Unidos, Signs, vol. 38, n. 4,, p. 785-810, 2013. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/669608>>.
- COLLINS, P. H. **Black Feminist Thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment**. 2ª Edição. Nova Iorque e Londres: Editora Routledge, 2000.
- _____. Black Women and Motherhood. In: **Motherhood and Space: configurations of the maternal through politics, home, and the body**. 1ª Edição. Nova Iorque: Editora Palgrave MacMillan, 2005.

_____. The meaning of motherhood in Black culture and Black mother/daughter relationships. In: **Double Stitch: black women and mothers and daughters**. 1ª Edição. Massachusetts: Editora Beacon Press, 1991.

CONNEL, R. Políticas da masculinidade. **Educação & realidade**, v. 20, n. 2, 1995.

CRARY, J. **24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono**. Tradução Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

CRAWFORD-HOLLAND, S. **The Politics of Participation in Documentary**. The American Studies Association, American Quarterly, Estados Unidos, p. 1021-1032, 2020.

CRENSHAW, K. **Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics**. University of Chicago Legal Forum, vol. 1989, n. 1, artigo 8, p. 139-167, 1989. Disponível em: <<http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>>.

_____. **Documento para encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero**. Tradução: Lilian Schneider. Universidade da Califórnia, Los Angeles, Estados Unidos, Women's International Coalition for Economic Justice, ano 10, p. 171-188, 2002. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ref/a/mbTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/?format=pdf&lang=pt>>.

DARDOT, P; LAVAL, C. **A Nova Razão do Mundo**. Tradução Mariana Echalar. São Paulo: Ed. Boitempo, 2016.

DE MORAIS, F. L. et al. De queer a quare: uma aposta interseccional entre gênero, raça, etnia e classe. **ITINERÁRIOS–Revista de Literatura**, n. 48, p. 61-76, 2019.

DE OLIVEIRA, V. M. Consciência Feminista Negra: das resistências interseccionais às resistências decoloniais. **Revista Nós: Cultura, Estética e Linguagens** — ISSN 2448-1793, p. 95-111, 2021.

DECHANTS, J. P. et al. Homelessness and housing instability among LGBTQ youth. **The Trevor Project**, 2021. Disponível em: <<https://www.thetrevorproject.org/>>. Acesso em: 19 dez. 2024.

DEGGANS, E; ESTRADA, M; RANEY, A. A conversation with Elegance Bratton, director of 'The Inspection'. **NPR**, 2022. Disponível em: <<https://www.npr.org/2022/11/27/1139341588/a-conversation-with-elegance-bratton-director-of-the-inspection>>. Acesso em: 19 dez. 2024.

DOMINELLI, L. An uncaring profession? An examination of racism in social work. **Journal of Ethnic and Migration Studies**, v. 15, n. 3, p. 391-403, 1989.

Don't Ask, Don't Tell. **Encyclopaedia Britannica**, 2024. Disponível em: <<https://www.britannica.com/event/Dont-Ask-Dont-Tell>>. Acesso em: 30 dez. 2024.

EHRENBERG, A. **O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa**. Org. e Tradução Pedro F. Bendassolli. São Paulo: Editora Ideias e Letras, 2010.

FEINBERG, S. **James Franco Oscar Campaign Asks Voters to “Consider This Sh*t” (Exclusive).** Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/james-franco-oscar-campaign-asks-617753/>>. Acesso em: 18 out. 2023.

FERNANDES, D. O gênero negro: apontamentos sobre gênero, feminismo e negritude. **Revista Estudos Feministas**, v. 24, p. 691-713, 2016.

FRAKT, A. Stuck and Stressed: the health costs of traffic. **The New York Times**, 2019. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/01/21/upshot/stuck-and-stressed-the-health-costs-of-traffic.html>>. Acesso em: 19 dez. 2024.

FRANCISCO, R; CORRÊA, L; FERNANDES, P. Voltar e recolher o que ficou para trás: Black is King e a não precariedade nas imagens da negritude. **Contemporanea: Revista de Comunicação e Cultura**, v. 19, n. 3, 2021.

FRASER, N. **Cannibal Capitalism: How our system is devouring democracy, care, and the planet — and what we can do about it.** Londres e Nova Iorque, Ed. Verso, p. 1-27, 2022.

GARRETT-WALKER, J. J.; TORRES, V. M. Negative religious rhetoric in the lives of Black cisgender queer emerging adult men: A qualitative analysis. **Journal of Homosexuality**, v. 64, n. 13, p. 1816-1831, 2017.

GONTIJO, F. Diversidade sexual e de gênero, geo (neco) política e alternativas heterotópicas: Um mundo melhor (ainda) é possível?. **ACENO-Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, v. 8, n. 16, p. 15-40, 2021.

GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista ciências sociais hoje**, v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984.

GOWLETT, C. Queer (y) ing and recrafting agency: Moving away from a model of coercion versus escape. In: **Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education**, v. 35, n. 3, p. 405-418, 2014.

GRAY, H. **Subject(ed) to Recognition.** The Johns Hopkins University Press, American Quarterly, Estados Unidos, Vol. 65, n. 4, p. 771-798, 2013. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/43822990>>.

HALL, S. **Cultura e Representação.** Rio de Janeiro: Editora Apicuri e Editora PUC-Rio, 2016.

_____. **Cultural Identity and Cinematic Representation.** Wayne State University Press, Estados Unidos, The Journal of Cinema and Media, n. 36, p. 68-81, 1989. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/44111666>>.

_____. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade.** 11ª Edição. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 1992.

_____. **Quem precisa da identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, pp. 103-133.

_____. **Representation: Cultural Representation and Signifying Practices.** Londres, Sage Publications, 1997.

HAN, B.C. **No Enxame.** Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 2018.

HARMON, A. **BIPOC or POC? Equity or Equality? The Debate Over Language on the Left.** Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2021/11/01/us/terminology-language-politics.html>>. Acesso em: 12 nov. 2023.

HARTOCOLLIS, A. **How the term “affirmative action” came to be.** Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2022/10/31/us/politics/affirmative-action-history.html>>. Acesso em: 12 nov. 2023.

Homelessness along the LGBTQ community. **National Coalition for the Homeless**, N.I. Disponível em: <<https://nationalhomeless.org/lgbtq-homelessness/>>. Acesso em: 19 dez. 2024.

hooks, b. **Feminism is for Everybody: passionate politics.** 1ª Edição. Massachusetts: Editora South End, 2000.

_____. Intelectuais negras. **Estudos feministas**, v. 3, n. 2, p. 464, 1995.

HUDSON, K. Toward a conceptual framework for understanding community belonging and well-being: Insights from a queer-mixed perspective. **Journal of Community Practice**, v. 23, n. 1, p. 27-50, 2015.

JOHNSON, E. P. "Quare" studies, or (almost) everything I know about queer studies I learned from my grandmother. **Text and Performance Quarterly**, v. 21, n. 1, p. 1-25, 2001.

KAMPERS, L. **“Cool” Cinema Sells: examining the role of indie film company A24 in the contemporary neoliberal US film industry.** 2023 — Tese de Mestrado. Estudos de Mídia, Universidade de Estocolmo, Estocolmo, Suécia.

KING, G. **Indiewood, USA: where Hollywood meets Independent Cinema.** 1ª Edição. Nova Iorque: Editora I.B. Tauris, 2009.

KRAMER, C. Systemic Racism in Crime: do blacks commit more crimes than whites? **OLL**, 2024. Disponível em: <<https://oll.libertyfund.org/publications/liberty-matters/2024-02-13-systemic-racism-in-crime-do-blacks-commit-more-crimes-than-whites>>. Acesso em: 19 dez. 2024.

KYRILLOS, G. **Uma Análise Crítica sobre os Antecedentes da Interseccionalidade.** Revista Estudos Feministas, v. 28, n. 1, p. 1-12, 2020. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ref/a/zbRMRDkHJtkTsRzPzWTH4Zj>>.

LAWRENCE, A. ‘It’s incredibly heavy’: behind a tough film about the US foster care system. **The Guardian**, 2023. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2023/jul/07/earth-mama-film-us-foster-care-system>>. Acesso em: 19 dez. 2024.

LGBTQ+ Homelessness. **National Network for Youth**, N.I. Disponível em: <<https://nn4youth.org/lgbtq-homeless-youth/>>. Acesso em: 19 dez. 2024.

LONG, S. **How #OscarsSoWhite changed the Academy Awards**, 2023. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/world-us-canada-64883399>>. Acesso em: 12 nov. 2023.

LOPES, O. G. Gays afeminados ou a poluição homoerótica. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 7, p. 405-422, 2017.

LUO, H; ZHANG, L. **Scandal, Social Movement, and Change: Evidence from #MeToo in Hollywood**. Management Science, Estados Unidos, vol. 68, n. 2, publicado on-line 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.1287/mnsc.2021.3982>>.

MANSKY, J. **The History Behind the Supreme Court's Affirmative Action Decision**. Disponível em: <<https://www.smithsonianmag.com/history/learn-origins-term-affirmative-action-180959531/>>. Acesso em: 12 nov. 2023.

MBEMBE, A. **Políticas da Inimizade**. 1ª Edição. São Paulo: Editora Antígona, 2017.

MEDEIROS, W. **O cinema RESPIRA com a A24! Um passeio pela história do cultuado estúdio e como tudo começou - CinePOP**. Disponível em: <<https://cinpop.com.br/o-cinema-respira-com-a-a24-um-passeio-pela-historia-do-cultuado-es-tudio-e-como-tudo-comecou-351152/>>. Acesso em: 16 out. 2023.

MOLINA-GUZMÁN, I. **#OscarsSoWhite: how Stuart Hall explains why nothing changes in Hollywood and everything is changing**. Critical Studies in Media Communication, vol. 33, n. 5, p. 438-454, 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/15295036.2016.1227864>>.

MORAES, D. **Comunicação, Hegemonia e Contra-Hegemonia: A Contribuição Teórica de Gramsci**. Dossiê Comunicação e Política, Revista Debates, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 54-77, jan.-jun. 2010.

MORTON, M. H; DWORSKY, A; SAMUELS, G. M. Missed Opportunities: Youth Homelessness in America. National Estimates. **Chapin Hall at the University of Chicago**, 2017.

MOSLEY, T. **Hollywood's Decade Of Diversity And Activism**. Disponível em: <<https://www.wbur.org/hereandnow/2019/12/23/hollywood-diversity-activism>>. Acesso em: 12 nov. 2023.

MUÑOZ, J. E. **Disidentifications: Queers of color and the performance of politics**. 1ª Edição. Minneapolis: Editora University of Minnesota, 1999.

PENAFRIA, M. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. VI Congresso SOPCOM, abril, 2009. Disponível em: <<https://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2023.

PENNER, T.; GRECO, C. **Representatividade no audiovisual: Personagens LGBTQ+ na série 3%**. eCompós, volume 26, jan-dez, publicação contínua, p. 1-20, 2023. Disponível em: <<https://e-compos.org.br/e-compos/article/view/2726/2109>>.

Poverty and Marginalization remains key factors for substance use. **United Nations Office on Drugs and Crime**, 2022. Disponível em: <<https://www.unodc.org/unodc/listen-first/success-stories/2022/february/poverty-and-marginalization-remains-key-factors-for-substance-use.html>> Acesso em: 19 dez. 2024.

PREACH. In: **Oxford Learner's Dictionaries**. N.I. Disponível em: <<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/preach>>. Acesso em: 19 dez. 2024.

RAMIREZ, M. H; STERZING, P. R. Coming out in camouflage: A queer theory perspective on the strength, resilience, and resistance of lesbian, gay, bisexual, and transgender service members and veterans. **Journal of Gay & Lesbian Social Services**, v. 29, n. 1, p. 68-86, 2017.

RIBEIRO, L. P. Sujeitos gays: identidade (s), estética (s) identitária (s) e violência. **Cadernos de Gênero e Tecnologia**, v. 15, n. 45, p. 112-129, 2022.

RIBEIRO, N; BRESSIANI, N. **Nancy Fraser: "O neoliberalismo não se legitima mais"**. Le Monde Diplomatique Brasil, 2020. Disponível em: <<https://diplomatique.org.br/nancy-fraser-o-neoliberalismo-nao-se-legitima-mais/>>. Acesso em: 25 ago. 2023.

ROBEHMED, N. **The Full Story Behind the 'La La Land' and 'Moonlight' Oscars Mix-up**, 2017. Disponível em: <<https://www.forbes.com/sites/natalierobehmed/2017/02/27/the-full-story-behind-the-la-la-land-and-moonlight-oscars-mix-up/>>. Acesso em: 12 jan. 2023.

RODRIGUES, T; ABRAMOWICZ, A. **O debate contemporâneo sobre a diversidade e a diferença nas políticas e pesquisa em educação**. Educ. Pesqui., São Paulo, v. 39, n. 1, p. 15-30, jan./mar. 2013.

SANTOS, H; FERREIRA, M; SILVA, S. M. "Gay mas não bicha": de uma heteromasculinidade hegemônica a uma proliferação de masculinidades gays. **Revista Iberoamericana de Salud y Ciudadanía**, v. II, n. 2, p. 37-67, 2013.

SASSAKI, R. Terminologia sobre Deficiência na Era da Inclusão. Acessibilidade na Câmara. In: **Câmara dos Deputados**, 2011. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/a-camara/estruturaadm/gestao-na-camara-dos-deputados/responsabilidade-social-e-ambiental/acessibilidade/glossarios/terminologia-sobre-deficiencia-na-era-da-inclusao>>. Acesso em: 19 dez. 2024.

SILVA, T. **A Produção Social da Identidade e da Diferença**. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, pp. 73-102.

TAPPAN, L. The Complex History of the Beauty Mark. **Town&Country**, 2021. Disponível em: <<https://www.townandcountrymag.com/style/beauty-products/g36611056/beauty-marks-facts-history/>>. Acesso em: 19 dez. 2024.

Terminology. **Montclair State University: LGBTQ Center**, N.I. Disponível em: <<https://www.montclair.edu/lgbtq-center/lgbtq-resources/terminology/>>. Acesso em: 19 dez. 2024.

The Science of Drug Use: a research for the justice sector. **National Institute on Drug Abuse**, 2022. Disponível em: <<https://nida.nih.gov/research-topics/criminal-justice/science-drug-use-resource-justice-sector>>. Acesso em: 19 dez. 2024.

TWOMBLY, M. **A Timeline of 1968: The Year That Shattered America**, 2018. Disponível em: <<https://www.smithsonianmag.com/history/timeline-seismic-180967503/>>. Acesso em: 12 nov. 2023.

VERTOVEC, S. **“Diversity” and the Social Imaginary**. Archives Europeennes De Sociologie, v. 53, n. 3, p. 287–312, 1 dez. 2012. Disponível em: <<https://www.cambridge.org/core/journals/european-journal-of-sociology/archives-europeennes-de-sociologie/article/diversity-and-the-social-imaginary/BCD313D23C789379C316A93038301B1D>>.

VIDALE, G. **Por que considerar a homossexualidade um distúrbio é errado**. Veja, 2017. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/saude/por-que-considerar-a-homossexualidade-um-disturbio-e-errado>>. Acesso em: 19 dez. 2024.

FILMOGRAFIA

20TH Century Women. Direção: Mike Mills. Estados Unidos: Annapurna Pictures, 2016. Distribuição: A24. Prime Video (118 min.).

AMY. Direção: Asif Kapadia. Estados Unidos: Universal Music, 2015. Distribuição: A24. Apple TV (128 min.).

BLING Ring: A Gangue de Hollywood. Direção: Sofia Coppola. Estados Unidos: American Zoetrope, 2013. Distribuição: A24. Prime Video (90 min.).

EARTH Mama. Direção: Savannah Leaf. Estados Unidos: A24, Park Pictures; Reino Unido: Film4, Academy Films, 2023. Distribuição: A24, We are Parable. Prime Video (101 min.).

EX Machina: Instinto Artificial. Direção: Alex Garland. Reino Unido: DNA Films, 2015. Distribuição: A24. Prime Video (108 min.).

LA La Land. Direção: Damien Chazelle. Estados Unidos: Black Label Media; TIK Films; Impostor Pictures; Gilbert Films; Marc Platt Productions, 2016. Distribuição: Summit Entertainment. Disney+ (128 min.).

MINARI. Direção: Lee Isaac Chung. Estados Unidos: A24, 2021. Prime Video (115 min.).

MOONLIGHT: Sob a Luz do Luar. Direção: Barry Jenkins. Estados Unidos: A24, 2016. HBO (110 min.).

O QUARTO de Jack. Direção: Lenny Abrahamson. Estados Unidos: A24, 2015. Prime Video (118 min.).

SPRING Breakers: Garotas Perigosas. Direção: Harmony Korine. Canadá: Muse Entertainment, 2013. Distribuição: A24. Netflix (94 min.).

THE HEART Still Hums. Direção: Savannah Leaf; Taylor Russel. Estados Unidos: Searchlight Pictures, 2021. YouTube (29 min.).

THE INSPECTION. Direção: Elegance Bratton. Estados Unidos: A24, 2022. Paramount + (95 min.).

THE LAST Black Man in San Francisco. Direção: Joe Talbot. Estados Unidos: Plan B Entertainment, 2019. Distribuição: A24. iTunes (120 min.).

APÊNDICE A - LISTA DE PERSONAGENS *THE INSPECTION* (2022)

Ellis French: Protagonista do filme. Referido como French.

Inez French: Mãe de French.

Laws: Comandante responsável pelo esquadrão de French.

Rosales: Vice-comandante do esquadrão.

Ismail: Recruta e colega de French.

Castro: Recruta e colega de French.

A: Personagem em situação de vulnerabilidade social. Seu nome não é revelado.

*Essa lista não representa uma lista completa de personagens do filme, mas aqueles citados nesta dissertação.

APÊNDICE B - LISTA DE PERSONAGENS *EARTH MAMA* (2023)

Gia: Protagonista do filme.

Trina: Melhor amiga de Gia.

Mel: Amiga de Gia.

Sra. Carmen: Assistente social responsável por ajudar Gia.

Sra. Jasmine: Assistente social responsável pelos processos burocráticos do caso de Gia.

B: Personagem também sob os auxílios da assistência social. Seu nome não é revelado.

C: Personagem também sob os auxílios da assistência social. Seu nome não é revelado.

*Essa lista não representa uma lista completa de personagens do filme, mas aqueles citados nesta dissertação.