

#OSCARSSOWHITE? A (FALTA DE) REPRESENTATIVIDADE RACIAL NA MAIOR NOITE DO CINEMA MUNDIAL

#OscarsSoWhite? The (lack of) racial representation on the biggest night of world cinema

¿#OscarsSoWhite? La (falta de) representación racial en la noche más importante del cine mundial

Aianne Amado¹
Renata Barreto Malta²

DOI: doi.org/10.31501/esf.v1i28.14694

Resumo: O artigo apura os resultados da iniciativa A2020, em prol da diversificação de votantes do Oscar. Personagens de atrizes negras indicadas foram analisadas com base nas categorias propostas por Collins (2000) e fundamentadas pelos Estudos Culturais e de Gênero. Apesar de mais indicações de mulheres negras, sua representação contribui para a manutenção do sistema hegemônico de raça e gênero, demonstrando que o enfoque quantitativo não resulta em maior pluralidade.

Palavras-chave: Representatividade. Oscar. Raça e Gênero. Análise Temática. Estudos Culturais.

Abstract: The article examines the outcomes of the A2020 initiative, aiming to diversify Oscar voters. Characters played by nominated Black actresses were analyzed using categories proposed by Collins (2000), grounded in Cultural and Gender Studies. Despite increased nominations for Black women, their representation still reinforces the hegemonic system of race and gender, highlighting that quantitative focus alone does not lead to greater diversity.

Keywords: Representation. Oscar. Race and Gender. Thematic Analysis. Cultural Studies.

Resumen: El artículo evalúa los resultados de la iniciativa A2020 para diversificar los votantes de los premios Oscar. Se examinaron personajes de actrices negras nominadas según categorías propuestas por Collins (2000) y fundamentadas en Estudios Culturales y de Género. A pesar de más nominaciones, la representación de las mujeres negras contribuye a mantener el sistema hegemónico de raza y género. Esto evidencia que el enfoque cuantitativo no promueve una mayor pluralidad.

Palabras-clave: Representación. Oscar. Raza y Género. Análisis de Contenido. Estudios Culturales

¹ Doutoranda, Universidade de São Paulo, São Paulo – SP, Brasil. aianne_amado@hotmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-6754-2715>.

² Doutora, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão – SE, Brasil. renatamaltarm@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-7414-9081>.

Introdução

Uma das características principais da cultura pop é sua lógica globalizante, isto é, a criação de uma “cultura comum” a partir de símbolos universais, estabelecendo um “certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afinidades” que ultrapassam fronteiras nacionais (Soares, 2014, p. 69). Todavia, é sabido que tal “universalidade” e “pertencimento” não são exatamente tão inclusivos quanto os vocábulos pretendem. Essa questão vem sendo debatida também a partir do questionamento da ausência de minorias em prêmios de prestígio dos diversos setores da Indústria Cultural. Para listar alguns, temos a ausência de indicações à minissérie *I May Destroy You* (2020), escrita, co-dirigida e protagonizada pela atriz britânica Michaela Coel para o Globo de Ouro, e do álbum *Blinding Lights* (2020) do cantor estadunidense The Weeknd ao Grammy. Em comum, as obras receberam aclamação de crítica e público e o fato de serem de artistas negros. Estes casos geraram tamanho rebuliço nas mídias sociais que exigiram posicionamento das instituições (*Hollywood Foreign Press Association* e *Recording Academy*, respectivamente), reconhecendo a problemática e se comprometendo avaliar e alterar os modelos de votação e seleção do júri para as próximas edições (HFPA, 2021; Recording Academy, 2020).

Em 2015, após as 20 vagas destinadas à categoria atuação (protagonista e coadjuvante) no Oscar serem preenchidas exclusivamente por artistas brancos, surge a *hashtag* *#OscarsSoWhite* (Oscars são tão brancos, em tradução livre), logo obtendo popularidade no Twitter. Tais reivindicações fazem coro a outros movimentos sociais, especialmente o movimento *Black Lives Matter*, que representa lutas comunitárias negras dos Estados Unidos diretamente ligadas aos crimes de abuso de poder e violência cometidos pela polícia do país nos últimos anos, e possui grande repercussão nas

redes digitais. Portanto, pautas raciais, particularmente sobre negritude, já encontravam terreno fértil na internet e se alicerçam em movimentos de luta antirracismo anteriores à própria rede, o que impulsionou a repercussão da crítica ao Oscar. Os usuários entendem que há uma correlação entre o racismo histórico e socialmente enraizado e a falta de representantes nas indicações da premiação. Dentre as principais queixas, estão a ausência de candidatos negros em todas as categorias e a uniformidade do júri (formado, à época, prioritariamente por homens brancos com associação vitalícia à Academia).

Diante da agitação popular, em novembro do mesmo ano, a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas divulgou a iniciativa A2020, visando “dobrar o número de mulheres e comunidades étnicas/raciais sub-representadas e significativamente aumentar o número de filiações internacionais até 2020” (Oscars, 2020, tradução própria).

Contudo, a repetição do quadro de indicados no ano seguinte revive a *hashtag*, dessa vez com mais força e com a aderência de celebridades da indústria, como o diretor Spike Lee e o casal de atores Jada Pinkett Smith e Will Smith, que boicotaram a premiação. Perante a insistência da controvérsia, a Academia foi constrangida a se posicionar novamente. Apenas quatro dias após o anúncio dos indicados de 2016, a presidente da instituição, Cheryl Boone Isaac – que, a propósito, é negra – divulgou um comunicado no site oficial do evento reconhecendo o problema.

Poucos dias depois foram anunciadas mudanças estruturais no corpo votante: é revogada a manutenção vitalícia dos membros – à exceção daqueles que foram indicados ou premiados previamente; o processo de apadrinhamento de novos nomes por membros atuais foi complementado com uma campanha global para “identificar e recrutar novos membros que representem maior diversidade”; adição de três novos cargos no Conselho de Governadores da Academia para mandatos

de três anos; e adição de novos membros a comitês executivos e diretorias da associação (Oscars, 2016, s.p. tradução própria). Somadas à A2020, estas medidas teriam reflexo até a cerimônia de 2021.

Em junho de 2020, a Academia revelou em seu site (Oscars, 2020) os resultados da A2020. A meta de duplicar as mulheres filiadas foi alcançada e o número de mulheres no corpo passou de 25% para 33% do total. Dos membros ingressantes desde 2015, 45% se identificavam como mulheres. Em relação às minorias étnicas e raciais, o número de representantes ativos foi triplicado, passando de 554 (10% do total), para 1787 (19%). Trinta e seis por cento dos ingressantes neste período pertenciam a este grupo. A Academia conseguiu também triplicar o número de membros internacionais, com 819 membros de 68 países. Medidas que, em tese, deveriam gerar mudanças visíveis nos anos seguintes.

Com base nesse cenário, o presente artigo propõe analisar os frutos iniciais desses resultados, por meio de uma Análise Temática (Bardin, 2002) das indicadas ao Oscar nos últimos cinco anos, com atenção especial às personagens femininas negras no cinema. Os resultados serão discutidos à luz do debate sobre cultura e representação traçado por Hall (2016), o uso de arquétipos para a apropriação da imagem de mulheres negras a partir do estudo de Collins (2000) e políticas de diversidade de Honorato (2020).

Evidenciamos a importância das cerimônias de premiação para os produtos da Indústria Cultural. Comumente vistas pelo público não-especializado como eventos ultrapassados e frívolos, tais formalidades são, na realidade, um grande diferencial para a divulgação e recepção de um filme. Ser indicada e, principalmente, vencedora de um Oscar acarreta diretamente prestígio e capital social à obra e aos profissionais nela envolvidos, o que se reverte, respectivamente, em bilheteria (ou, mais recentemente, *plays* em plataformas de *streaming*) e aumento de propostas e cachês para artistas e

técnicos. A cultura pop é regida pela lógica mercantil (Sá; Carreiro; Ferraz, 2015), gerando uma dualidade entre arte e mercadoria. Fiske (1989) denomina estas produções como *commodities* e, como tal, possuidoras de duas funções básicas: a material e a simbólica. A primeira tem ênfase no capital, enquanto a segunda enfatiza o significado – e, como em toda indústria no atual sistema econômico, é a primeira que define a segunda. Fiske (1989, p. 19, tradução própria) assevera que estas culturas “sempre partem de relações de poder, sempre trazem vestígios da luta constante entre dominação e subordinação”. Dentre estas lutas, está aquela pela representatividade de minorias, já que “o público interpreta, negocia, se apropria de artefatos e textos culturais, compreendendo-os dentro da sua experiência de vida. Distinções de raça, gênero, faixa etária, entre outros, acabam sendo forjados em função das premissas do capitalismo industrial”. (Soares, 2014, p. 74). Portanto, devemos considerar que o cinema hollywoodiano e, em particular, suas premiações são, simultaneamente, reflexo e prognóstico da sociedade no Ocidente.

Presença de personagens negras nas indicações ao Oscar entre 2017 e 2021

Iniciamos este tópico evidenciando que o aumento da diversidade no corpo votante da Academia de fato reflete nos indicados. Ao longo destes cinco anos, foram 13 indicações a atrizes negras, 13 a atores e 8 para diretores. Contudo, estes dados pouco informam sobre a representatividade dentro das telas: que histórias estão sendo contadas sobre estas minorias? Quais papéis elas ocupam na narrativa? Como são representadas? Essas perguntas movem a análise empírica deste trabalho, que, portanto, tem como foco a função narrativa das obras.

Em razão das dimensões esperadas para um artigo e dos interesses das pesquisadoras, restringimos a análise às personagens femininas negras cujas intérpretes foram indicadas à melhor atriz ou melhor atriz coadjuvante entre 2017 e 2021. Das 50 indicadas em ambas categorias, 10 são mulheres negras (quatro protagonistas e seis coadjuvantes).

Para a trajetória empírica, seguimos as diretrizes de Bardin (2002) no que concerne à neutralidade da divisão: exclusão mútua (um mesmo elemento não pode ser classificado em mais de uma categoria por dimensão); homogeneidade (princípio único para definição de categorias); pertinência (as divisões devem atender aos objetivos da pesquisa); objetividade e fidelidade (o resultado deve ser sempre o mesmo para qualquer analista); e produtividade (os resultados devem gerar dados produtivos para a pesquisa). Foram traçadas quatro dimensões relacionadas às personagens: arquétipo, ocupação, classe social, e desfecho. Para a primeira dimensão utilizamos a classificação de Patricia Hill Collins (2000) sobre a representação de mulheres negras, descrita a seguir e desenvolvida adiante.

a) Mamãe (*Mammy*): devota ao lar e aos filhos, submissa/oprimida, passiva, altruísta, fiel, quase angelical, assexuada;

b) Matriarca negra (*Black matriarch*): oposta à mommy, é a figura insensível, mãe e esposa raivosa, autoritária, responsável pela renda da família, desprovida de feminilidade, costuma castrar filhos e maridos, usualmente abandonada pelos parceiros. Por serem mães solas, precisam passar muito tempo ausentes e são responsabilizadas pelo fracasso escolar e profissional dos filhos;

- c) Mãe do bem-estar social (*Welfare mother*): apática, ociosa, viciada em álcool e drogas. De classes mais baixas, necessitam da assistência do Estado, o que é socialmente visto como forma de trapaga;
- d) Jezebel: possui uma sexualidade insaciável, lasciva, descontrolada.

Para a categoria concernente à classe social foram levadas em consideração as condições de residência, vestimentas e qualquer menção à situação financeira que emergja durante os diálogos, incluindo aspectos subjetivos que apontem para o capital social associado ao econômico. Já para o desfecho, classificamos se a personagem conseguiu superar seus obstáculos narrativos (positivo), se não teve esses mesmos objetivos alcançados (negativo), ou se não foram identificadas mudanças (neutro).

Além das categorias, também observamos se as personagens são mães; se possuem parceiro(a) romântico(a); são baseadas em mulheres reais; se sofrem casos explícitos de racismo durante a narrativa; e se seu filme se passa no período entre a escravidão e a segregação racial nos Estados Unidos (1619 a 1964). Os dois primeiros pontos de observação foram acrescentados à análise, enquanto os demais demonstram maior ou menor comprometimento com a questão do racismo histórico.

Os resultados foram estruturados numa tabela (que, por razões de formatação, não foi incluída neste documento, mas está disponível para acesso no link <https://docs.google.com/spreadsheets/d/1-dUub0Sg1LxrWZ2l0pnnnCckSt7bw0pVmFfx1-G4Vyw/edit?usp=sharing>) e serão discutidos no tópico a seguir.

Representatividade para além dos números: análise teórica

Há uma crescente utilização da sigla BIPOC+ no contexto anglófono para se referir a pessoas pretas, indígenas, “de cor” e outras que não se consideram brancas — *black, Indigenous and people of color*, em inglês (Garcia, 2020). A lógica proposta pela divisão binária que se estabelece a partir da sigla em questão encontra alicerce na sociedade que, a partir do binarismo da diferença (Hall, 2016), desloca pessoas não brancas à condição do “outro”, mantendo a raça branca como referente universal e parâmetro da representação do sujeito nesse sistema de hierarquização (Moreira, 2019).

Hall (2003) discute a ambivalente fascinação do “pós-modernismo” pelas diferenças sociais, raciais, culturais e étnicas. Em oposição à hostilidade que a alta cultura europeia demonstrava em relação às diferenças étnicas, segundo Hall, não há nada a que o pós-modernismo global se preste mais do que falar das diferenças: “um toque de etnicidade, um ‘sabor’ do exótico ou, como se diz em inglês, *a bit of other* (expressão que no Reino Unido possui não só uma conotação étnica, como também sexual)” (Hall, 2003, p. 319).

Ao indagar acerca da emergência de uma proliferação da diferença alicerçada na lógica acima exposta, o autor questiona se esse jogo não estaria baseado em um vasto silenciamento acerca da fascinação ocidental pelos corpos negros de homens e mulheres, assim como de outras etnias “exóticas”, e pondera as formas de autorização que a proliferação da diferença convida e permite, “um tipo de diferença que não faz diferença nenhuma”. (Hall, 2003, p. 319 e 320)

Um dos efeitos dessa hierarquização é a constante necessidade de se justificar a presença do “outro” nos espaços de poder, levando pessoas e, na ficção, personagens a posições extremas da vida em sociedade. Essas personagens não enfrentam dilemas puramente cotidianos, elas são postas em

desafios maiores, enfrentados com suas personalidades caricatas devido aos estereótipos cristalizados no imaginário popular. O drama torna-se mais dramático, a bondade é quase divina, a riqueza é fútil, a pobreza é extrema, etc. Essa tese parece ser confirmada nos filmes analisados

Segundo as autoras, uma enorme massa de trabalho era – e ainda é – realizada gratuitamente pelas mulheres em prol da sociedade. Desse modo, historicamente, o trabalho reprodutivo, invisível e não remunerado, é aculturado e naturalizado como função das mulheres. Nesta arena de desigualdades, atua o ideal de reciprocidade e solidariedade que “opera como mecanismo mantenedor de subordinações” (Araújo, 2018, p. 3), em nome da “natureza” e do “dever materno” que posiciona mulheres como principais responsáveis pelo cuidado da casa e dos filhos. É preciso somar a esse cenário um outro marcador social, para além do gênero, o de raça. “Na medida em que existe uma divisão racial e sexual de trabalho, não é difícil concluir sobre o processo de tríplice discriminação sofrida pela mulher negra (enquanto raça, sexo e classe), assim como seu lugar na força de trabalho” (Gonzales, 2018, p. 42). Uma força de trabalho ainda mais subalternizada e marcada pela escravização de mulheres negras. As *mamães* são, assim, a representação caricatural dessa mulher negra que “aceita” para si o papel de cuidadora e contribui para a legitimação das opressões e desigualdades aqui pautadas.

As três personagens desta categoria são, de fato, dedicadas ao lar, mães e esposas. Rose Maxson (*Fences: um Limite entre Nós*, 2016) vive às sombras do seu marido irritadiço e teimoso, para quem a mesma confessa por vezes se arrepender do casamento. Ainda assim, após descobrir ter sido traída, continua a administrar a casa e, ao final, toma como sua a filha que o esposo tem com a amante. Mildred Loving (*Loving*, 2016) casa-se com um homem branco, quebrando as leis anti-miscigenação do

estado da Virgínia, nos EUA. Depois de ser presa, a personagem abdica de sua liberdade para viver com ele em outro estado, enfrentando a justiça americana para realizar seu desejo de voltar para seu estado e criar seus filhos na casa em que o marido construiu para ela. Já Florence Jackson (*Mudbound: Lágrimas sobre o Mississipi*, 2018) inicia a narrativa como dona de casa, cuidando de seu marido fazendeiro e seus filhos mais novos enquanto ora para seu filho mais velho, que luta na Segunda Guerra. Sua trama muda quando a família branca vizinha lhe oferece um emprego para cuidar da casa e de suas filhas, que ela, mesmo com resistência, aceita por compaixão, não conseguindo deixar as meninas e a nova patroa desamparadas.

No outro extremo, temos três personagens como *matriarcas negras*. Da visão hegemônica, esse arquétipo “representa a *mamãe* falha, um estigma negativo a ser aplicado a mulheres afro-americanas que se atrevem a rejeitar a imagem de serva submissa e dedicada” (Collins, 2000, p. 75), derivando de mães solo que precisam trabalhar fora do lar para sustentar sua família. Para demonstrar esse suposto desvio, destituem sua feminilidade, atribuindo à independência financeira as características masculinas nelas presentes. Ainda que possam ter mais dinheiro que as mães, são problemáticas, amarguradas e indignas de um amor bom. A solidão, a histeria e a ausência de vaidade e autocuidado seriam aspectos negativos que ganham os holofotes quando essas figuras são performadas. Não se trata de um processo de masculinização a partir de representações positivas do masculino (como a independência financeira atribuída aos homens), mas das mazelas oriundas da perda da feminilidade em uma sociedade alicerçada na “ordem patriarcal de gênero” (Saffioti, 2015).

Zelda (*A Forma da Água*, 2017) é a fiel amiga de uma protagonista muda, Elisa, e juntas são serventes num laboratório do governo. A coadjuvante passa todo o tempo em que estão juntas

reclamando sozinha, especialmente de seu marido preguiçoso e desempregado. Apesar de dividirem o mesmo cargo, sua narrativa consiste em ajudar Elisa. A fim de ver a amiga feliz, Zelda ameaça sua vida, seu emprego e seu relacionamento.

Ma Rainey (*A Voz Suprema do Blues*, 2020) e Billie Holiday (*Estados Unidos vs. Billie Holiday*, 2021) são duas personagens bastante parecidas: baseadas em cantoras reais que marcaram a história da música negra americana, são mulheres que reconhecem seu valor no mercado e, ao exigir o que cabe a elas, são estigmatizadas como mandonas, desagradáveis e espalhafatosas. A riqueza que possuem (representada pelo carro de Ma Rainey e as roupas de Billie Holiday), então, não é vista como mérito, mas sim como obsessões fúteis. Na esfera amorosa, Holiday enfrenta as dificuldades causadas por traumas de uma infância no prostíbulo, onde foi obrigada a relacionar-se com homens violentos. Ma Rainey, por sua vez, é lésbica – o que é usado para evidenciar ainda mais sua suposta masculinidade, com base em um pensamento que reafirma a inteligibilidade entre sexualidade e gênero (Butler, 2013). É interessante notar que, ainda que o estereótipo da *matriarca* preveja a maternidade, nenhuma das personagens em questão são mães, o que, nestes casos, também aparenta ser um recurso para minar a natureza feminina destas mulheres.

Não parece ser coincidência que todas as *mamães* observadas no *corpus* sejam de classe social baixa, e tampouco que as duas únicas personagens de classe alta sejam *matriarcas*. Como discutido, estes arquétipos estereotipados são recursos que visam a manutenção da opressão (racial, de gênero e de classe) operante. Dessa forma, as primeiras são personagens referenciais, servindo aos seus dons naturais e ao papel social que lhes cabe, já que “a imagem da *mamãe* foi desenhada para mascarar essa exploração econômica entre classes sociais”. (Collins, 2000, p. 74, tradução própria)

As *mamães* também reforçam a opressão de gênero, propagando a imagem de uma feminilidade “correta”, que nutre e obedece. Por outro lado, as *matriarcas* são vistas como mutações problemáticas, causando adversidades para si e para a sociedade.

Uma fonte do fracasso da matriarca é sua incapacidade de modelar adequadamente o comportamento de gênero. Assim, rotular mulheres Negras como não femininas e fortes demais funciona para minar a assertividade das mulheres Negras dos EUA. Muitas mulheres Negras dos EUA que se encontram mantendo famílias por si próprias, sentem, muitas vezes, que fizeram algo errado. Se não fossem tão fortes, por algum motivo, elas poderiam ter encontrado um parceiro masculino, ou seus filhos não teriam tantos problemas com a lei. Essa crença mascara a culpabilidade do sistema de justiça criminal dos EUA, descrito por Angela Davis (1997) como uma “indústria e punição fora de controle” que prende um número desproporcional de negros americanos. (Collins, 2000, p. 77, tradução própria).

As frustrações da *matriarca* servem à manutenção do sistema patriarcal tanto no sentido de afiançar a necessidade de um homem para a completude da mulher, quanto para deslegitimar sua capacidade de manter uma família em segurança. A existência e reprodução frequente desse tipo de representação assevera as mazelas de uma sociedade que desloca ou reposiciona papéis de gênero, nesses casos, racializados.

Foi identificada ainda uma personagem como *mãe do bem-estar social*: Paula, dependente química e mãe solteira do protagonista Chiron em *Moonlight: Sob a Luz do Luar* (2017). Ao contrário dos demais, esse estereótipo não se origina diretamente de clichês escravocratas, sendo acessado após a conquista pela comunidade negra de direitos de benefícios estatais já garantidos para a população hegemônica. Tem também como alvo a feminilidade e a maternidade, mas desta vez

questionando a própria adequação da personagem a esses papéis. Ao contrário da *matriarca*, que deve se ausentar da vida do filho visando seu sustento, a *mãe do bem-estar social* é instintivamente uma mãe ruim, que não consegue deixar de lado a apatia para prover à sua família, sendo então sempre de classes sociais baixas. No caso de Paula, essa apatia é causada pela dependência química e a suposta inaptidão para ser mãe é reforçada quando seu filho a encontra com um cliente antes de se prostituir.

A imagem da *mãe do bem-estar social* fornece justificativas ideológicas para cruzar opressões de raça, gênero e classe. Os afro-americanos podem ser estereotipados racialmente como preguiçosos ao culpar as mães negras que usam a previdência social por não transmitirem a ética do trabalho. Além disso, a *mãe do bem-estar social* não tem uma figura de autoridade masculina para ajudá-la. (...) Como resultado, seu tratamento reforça a ideologia de gênero dominante, postulando que o verdadeiro valor e a segurança financeira de uma mulher devem ocorrer por meio do casamento heterossexual. Criar a imagem controladora da *mãe do bem-estar* e estigmatizá-la como a causa de sua própria pobreza e das comunidades afro-americanas muda o ângulo de visão das fontes estruturais da pobreza e culpa as próprias vítimas. (Collins, 2000, p. 79 e 80, tradução própria).

Desse modo, vemos um modelo de representação da mulher negra fixada em uma classe social desprivilegiada, culpabilizada por sua condição e julgada socialmente por ser dependente do Estado. Em uma sociedade capitalista meritocrática e heteronormativa, essa mulher seria uma espécie de ser abjeto. Uma visão amparada no conceito de “microagressão” e “microinvalidação” (Moreira, 2019, p. 38), os quais entendem que o racismo e outros atos discriminatórios não estão pautados apenas em questões jurídicas e “tratamento diferenciado legalmente proibido”, mas também se manifestam por

meio de formações culturais que supostamente não significam a intenção de desprezar e subalternizar certos grupos sociais, embora produzam exatamente esse efeito.

Há ainda três personagens que não corresponderam aos arquétipos descritos por Collins. Tratam-se de mulheres que obtiveram a independência e o controle de suas narrativas, mas sem prejuízos às suas qualidades femininas ou maternas. Dorothy Vaughan (*Estrelas Além do Tempo*, 2016) foi a primeira mulher negra a ser promovida ao cargo de supervisora na NASA e é retratada como amiga fiel, chefe complacente e profissional distinta. Sharon Rivers (*Se a Rua Beale Falasse*, 2018) é mãe de Tish, adolescente grávida de um noivo que foi injustamente encarcerado, e luta pela liberdade do genro enquanto tenta garantir o conforto da filha. Sua autonomia e seu empenho para resolver a questão a diferenciam da mamãe, a exemplo de quando ela enfrenta a sogra de Tish, ou quando viaja sozinha para outro país em busca de uma testemunha que pode salvar o genro. Por fim, Harriet Tubman (*Harriet*, 2019) foi uma mulher escravizada americana que, após a fuga, tornou-se uma das mais importantes ativistas pela causa abolicionista, resgatando, com a ajuda de visões divinas, centenas de pessoas escravizadas. Ainda que os estereótipos mais comuns não estejam presentes nestas três histórias, verificamos que todas são retratadas como exemplos de “superação” (sejam elas o racismo e a escravidão). Assim, as duas personagens baseadas em mulheres reais têm desfechos positivos, de “vencer” adversidades e conquistar seus sonhos.

Os demais desfechos (Rose, Zelda, Ma Rainey) são prioritariamente neutros: os eventos do filme não foram suficientes para desestruturar o *status quo* já estabelecido até ali. Dois deles são negativos: de Florence, que tem o filho brutalmente violentado pela Klu Klux Klan; e de Billie, que morre aos 44 anos, algemada na cama do hospital por incriminação da polícia, que a perseguiu por cantar uma

música sobre linchamento racial. O restante são positivos para os propósitos da personagem, mas não necessariamente classificados como um final feliz: Paula mora em uma clínica de reabilitação, onde consegue se manter livre das drogas, mas vive em culpa pelos traumas que causou ao filho; e, após ter seu casamento reconhecido (e mudado as leis anti-miscigenação no país), Mildred e sua família retornam para a Virgínia em condições ainda precárias e em meio ao preconceito da população.

Cabe o questionamento sobre por que as personagens possuem histórias de sofrimento tão categórico. É certo que, em muitos exemplos, a questão racial é posta como denúncia e a representação é propositalmente problemática. É válido, também, mencionar que sete dos dez filmes (*Moonlight*, *Fences*, *Mudbound*, *Se a Rua Beale Falasse*, *Harriet*, *A Voz Suprema do Blues* e *Estados Unidos vs. Billie Holliday*) contam com diretores negros, sendo duas diretoras, Kasi Lemmons (*Harriet*) e Dee Rees (*Mudbound*), o que legitima o aspecto de denúncia e proximidade da representação. Contudo, o fato de *todas* as nomeações se encaixarem em uma forma de representação centrada na raça e/ou na condição social de inferioridade é o aspecto central discutido e que ganha os holofotes.

Um possível argumento seria de que são estes papéis que garantiriam a nomeação, exigindo mais expressão por parte das atrizes. Porém, uma breve retomada às vitórias recentes nas categorias em questão mostra não se tratar de uma regra, a exemplo de Emma Stone (vencedora do troféu de melhor atriz em 2017 pelo papel de Mia, uma aspirante a atriz que vive um romance enquanto tenta conseguir um papel em Los Angeles em *La La Land* (2016)); ou Laura Dern (melhor atriz coadjuvante por Nora Fanshaw, advogada audaciosa e bem sucedida em *Histórias de um Casamento* (2019)).

Outra comparação cabível diz respeito às personagens inspiradas em pessoas reais. É comum ter como base para filmes pessoas que, de alguma forma, “mudaram as regras do jogo”. É o caso, por

exemplo, de *Lobo de Wall Street* (2013) e *A Teoria de Tudo* (2014) – dois filmes que tiveram atores indicados ao Oscar. Todavia, aqui, todas as mudanças conquistadas são devido ao marcador racial: os esforços de Mildred Loving foram responsáveis pela queda da lei anti-miscigenação herdada do período de segregação racial nos Estados Unidos, permitindo legalmente o casamento entre raças em todo o país; Dorothy Vaughn abriu portas para mais mulheres negras em posição de autoridade da agência espacial; Harriet tem papel decisivo na abolição da escravidão norte-americana; Ma Rainey popularizou o *blues* em território nacional ao se estabelecer também perante o público branco; e Billie Holiday é a voz de um dos hinos contra o abuso à população negra. Com essa paridade, ainda que as personagens correspondam unanimemente a duas “minorias” (mulheres e negras), é a racial a questão mais determinante em suas narrativas (o que de maneira alguma implica afirmar que o gênero não seja um marcador social significativo).

Voltando à análise da representação de minorias de Hall (2016, p. 224), o autor entende que “a característica mais marcante da representação da diferença ‘racial’ na mídia tem sido o aumento do volume, do intervalo e da normalização da representação racializada”. Se a frequência é maior, sobre o conteúdo, todas as histórias aqui analisadas são diretamente afetadas pela raça, e sempre de forma negativa: pela escravidão, pela segregação, ou pelo racismo – tendo sete personagens enfrentando algum tipo de ato racista direcionado especificamente a elas e as outras três são coadjuvantes de protagonistas que enfrentaram.

Chegamos, enfim, a uma conclusão próxima à encontrada por Honorato (2020) na sua investigação acerca dos museus de arte: sem questionar a legitimidade das intenções ou propostas de

políticas de diversidade, entende-se que estas são focadas em resultados quantitativos, não tendo controle sobre o qualitativo e, portanto, não representando adequadamente a realidade de minorias.

Por um lado, a representação tende a reificar seus referentes ao torná-los visíveis, enquanto, por outro lado, o regime dessa visibilidade - seja dominante ou subalterno, governamental ou dissidente - é a condição para que tenham parte no mundo. Se nos rendermos à reificação, não atingiremos as multiplicidades, complexidades e demandas dos referentes, ao passo que se abandonarmos a representação, eles não existirão naquele mundo. (Honorato, 2020, p. 414, tradução própria).

Não é prudente generalizar, a partir dos resultados, que todos os filmes hollywoodianos com personagens negras recaem nos modelos previstos pelos teóricos e teóricas aqui discutidos/as. É possível que, com o maior alcance do feminismo negro (Lima, 2019) e o barateamento da produção audiovisual com o avanço das tecnologias digitais, mais obras passem a trazer mulheres negras em jornadas que signifiquem uma pluralidade de vivências e representações. Todavia, a tabela ainda é esclarecedora em alguns aspectos chave em relação ao cinema *mainstream*.

Não devemos ignorar que, apesar dos esforços para diversificar a indústria, as elites de Hollywood ainda são compostas prioritariamente por homens brancos, em última instância responsáveis pela decisão de produção. Segundo Hall (2016) e Collins (2000), é esperado que estes, conscientemente ou não, tentem assegurar suas posições de privilégio, reproduzindo modelos de representação socialmente enraizados, os quais mantêm o “outro” em posições de subalternidade. A preponderância de filmes que se passam entre o início da escravidão e o fim da segregação racial nos Estados Unidos explicita bem essa tendência. Paul Gilroy (2001) afirma que a identidade cultural de negros no Ocidente é indissociável do seu passado de escravização e diáspora, pois assim foram

construídas histórica e politicamente: “marcada por suas origens européias, a cultura política negra moderna sempre esteve mais interessada na relação de identidade com as raízes e o enraizamento do que em ver a identidade como um processo de movimento e mediação” (Gilroy, 2001, p. 65).

Mais além, o foco apenas em narrativas que relatam o trabalho forçado e a violência racial significam um apagamento de outras vivências e memórias do período de escravização e diáspora negras, as quais significam a liberdade da sujeição e resistência ao sistema hegemônico. Nas palavras do autor, “a autocriação social por meio do trabalho não é a peça central das esperanças de emancipação” (Gilroy, 2001, p. 100). Nesse sentido, a cultura e todas as suas formas de expressão se mostram uma cápsula civilizacional diante da brutalidade da escravização e do racismo. O sociólogo identifica o desafio de entender as identidades negras como passíveis à “instabilidade” e “mutação”, “sempre inacabadas, sempre sendo refeitas” (Gilroy, 2001, p. 30), e não como detentora de uma essência inata e inalterável. Consonante, Honorato (2020, p. 419, tradução própria) entende que as falhas das políticas de diversidade “tornam visíveis as dificuldades envolvidas na tentativa de reconhecer mudanças subjetivas” e “tornam aparentes que não podemos negligenciar o irreduzível papel da representação em sociedades complexas”. Uma vez que a própria identidade é “instável” e “mutável”, toda forma de interpretação da mesma também deve ser.

O problema da diversidade, do reconhecimento e da igualdade envolve o desdobramento da “representação”. Ele “não se resolve, mas se abre quando clamamos por uma política de representação cultural mais complexa”. (Honorato, 2020, p. 2011). Caso não haja a complexificação dessas políticas de representação e diversidade, manteremos este ciclo de versões das mesmas histórias. Para as premiações, pouco adianta a diversificação dos votantes se o universo for limitado.

Considerações Finais

Para compreender a representação de minorias em premiações da cultura pop, devemos ir além da discussão que questiona a maioria de votantes de classes hegemônicas (homens, brancos e do eixo América do Norte/Europa). Evidentemente, esse é um indicador expressivo da problemática, mas é apenas a ponta do *iceberg*. Ao ser a primeira negra premiada com um Emmy para melhor atriz pelo papel da imponente advogada e professora Annalise Keating (*How to Get Away with a Murder*, 2014 - 2020), Viola Davis discursa: “a única coisa que separa mulheres de cor de qualquer outro é oportunidade. Você não pode ganhar um Emmy por papéis que simplesmente não existem” (Emmys, 2015).

Após levantamento e análise das indicações de mulheres negras ao longo dos cinco anos vigentes da iniciativa A2020 e das medidas subsequentes, percebemos que, de fato, houve significativo aumento no número de indicações de pessoas não-brancas, mesmo que a desigualdade racial no universo estudado, a partir do *corpus* de análise, ainda esteja distante de findar. Os resultados apontam ainda que a diversificação dos votantes não resultou diretamente numa melhor, ou mais plural, representação de minorias.

A busca por diversidade jamais deve se restringir a estatísticas quantificáveis. Se o cinema de fato se propõe a incluir identidades dissidentes (ou marginalizadas socialmente), é preciso uma política muito mais ampla que contemple pluralidade de representações e vivências dramatizadas. Não se trata de um discurso crítico voltado às representações que buscam problematizar o racismo, afinal, reconhecemos a importância das mesmas para o debate e para a reflexão acerca de uma história vivida e inacabada. Questionamos, sim, sua totalidade. Apesar do racismo e sexismo enfrentados pelas

mulheres negras, essas também possuem (e têm o direito de possuir) uma vivência que transborda o sofrimento socialmente imposto por marcadores de raça e gênero, e essas histórias também carecem de representação. O que impede uma mulher negra de ser uma super-heroína, uma princesa ou uma protagonista de comédia romântica?

Sem eximir a parcela de responsabilidade das premiações, entendemos que a questão é anterior a elas. A Academia é representante da indústria cinematográfica, parte central da Indústria Cultural, que, por sua vez, corresponde a um pilar dos sistemas econômicos, sociais e políticos hegemônicos. Esses sistemas reconhecem a demanda social por mais representatividade negra, mas buscam atendê-las de forma a não alterar o *status quo*. São, assim, migalhas a conta-gotas que, se direcionam parte das atenções a identidades dissidentes e às minorias sociais, o fazem de modo a mantê-las em espaços restritos e cuidadosamente controlados.

Os esforços da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos Estados Unidos buscaram implementar uma solução relativamente simples para um problema estrutural histórico e complexo. Para escapar de um pensamento fatalista comum em artigos científicos os quais discutem raça e gênero e que, embora realistas, deixam o gosto amargo da igualdade ainda inalcançável, propomos findar este em nota positiva. Uma nova iniciativa da Academia, a Aperture 2025, já está em andamento, dando seguimento à diversificação dos membros e anunciando novos esforços, tais quais a implementação de padrões de representatividade e inclusão durante a produção para elegibilidade dos filmes; treinamento sobre preconceito para os governadores e demais membros; promoção de painéis e conversas visando mais oportunidades para minorias em todas as áreas da produção cinematográfica; e manutenção de

uma série de programas que visem estas mudanças. Acreditamos que este seja, enfim, um passo qualitativo em boa direção e que demandará novos estudos dentro de poucos anos.

Referências

- Araújo, A. (2018). Gênero, Reciprocidade e Mercado no Cuidado de Idosos. *Revista Estudos Feministas*, 27(1), 1-13.
- Bardin, L. (2002). *Análise de conteúdo*. Edições 70.
- Butler, J. (2013). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Civilização Brasileira.
- Collins, P. H. (2000). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Routledge.
- Emmys. (2015). *Viola Davis gives powerful speech about diversity and opportunity*. www.youtube.com/watch?v=OSpQfvd_zkE
- Escandon, R. (2020). The film industry made a record-breaking \$100 billion last year. *Forbes*, March 12. www.forbes.com/sites/rosaescondon/2020/03/12/the-film-industry-made-a-record-breaking-100-billion-last-year/?sh=323a86f234cd
- Fiske, J. (1989). *Understanding Popular Culture*. Unwin Hyman.
- Garcia, S. (2020). Where Did BIPOC Come From?. *The New York Times*, June 17. www.nytimes.com/article/what-is-bipoc.html
- Gilroy, P. (2001). *O Atlântico negro*. Editora 34; Universidade Cândido Mendes.
- Gonzalez, L. (2018). *Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa*. Editora Filhos da África.
- Hall, S. (2003). *Da diáspora: Identidade e mediações culturais*. Editora UFMG/Representação da UNESCO no Brasil.
- Hall, S. (2016). *Cultura e Representação*. Ed. PUC-Rio: Apicuri.
- HFFA. (2021). *A statement from the HFFA on diversity and transparency*, March 6. www.goldenglobes.com/articles/statement-hffa-diversity-and-transparency.

- Hirata, H. & Kergoat, D. (2007). Novas Configurações da Divisão Sexual do Trabalho. *Cadernos de Pesquisa*, 132(37), 595-609.
- Honorato, (2020). The Predicament of Representation in the Politics of Diversity: A Discussion Through Tate Encounters. *Museum and Society*, 18(4), 409-424.
- Isaac, C. B. (2016). Statement from Academy President Cheryl Boone Isaacs. OSCARs, January 18. www.oscars.org/news/statement-academy-president-cheryl-boone-isaacs.
- Lima, D. (2019). O feminismo negro na era dos ativismos digitais. *Conexão Política*, 8(1), 49-70.
- Moreira, A. (2019). *Racismo recreativo*. Pólen.
- Oscars, (2020). *Academy Aperture 2025*. www.oscars.org/about/academy-aperture-2025
- Recording Academy (2020). *Statement From The Recording Academy, Sony Music Group, Warner Music Group And Universal Music Group Equity & Inclusion Executives*, December 21. www.recordingacademy.com/news/statement-recording-academy-sony-music-group-warner-music-group-and-universal
- Sá, S.; Carreiro, R.; Ferraraz, R. (2015). Apresentação: “O Pop não poupa ninguém?”. In: Sá, S.; Carreiro, R. & Ferraraz, R. (Eds.), *Cultura Pop*. EDUFBA; Compós, 9-16.
- Saffioti, H. (2015). *Gênero patriarcado violência*. Expressão Popular.
- Soares, T. (2014). *Abordagens Teóricas para Estudos Sobre Cultura Pop*. Logos, 24(2).

Filmografia

- Washington, D. (Diretor). (2016). *Fences* [Filme]. Paramount Pictures.
- Lemmons, K. (Diretor). (2019). *Harriet* [Filme]. Perfect World Pictures; Focus Features.
- Melfi, T. (Diretor). (2016). *Hidden Figures* [Filme]. 20th Century Fox.
- Jenkins, B. (Diretor). (2018). *If Beale Street Could Talk* [Filme]. Annapurna Pictures; Plan B Entertainment.
- Nichols, J. (Diretor). (2016). *Loving* [Filme]. Random Films.
- Wolfe, G. C. (Diretor). (2020). *Ma Rainey's Black Bottom* [Filme]. Netflix.
- Jenkins, B. (Diretor). (2016). *Moonlight* [Filme]. A24.

Rees, D. (Diretor). (2017). *Mudbound* [Filme]. Netflix.

Del Toro, G. (Diretor). (2017). *The Shape of Water* [Filme]. Fox Searchlight Pictures.

Daniels, L. (Diretor). (2021). *The United States vs. Billie Holiday* [Filme]. Hulu.