

Universidade Federal de Ouro Preto

Instituto de Ciências Sociais Aplicadas

PPGCOM-UFOP – Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Dissertação

**O AMOR EM MOONLIGHT:
SOB A LUZ DO LUAR –
rupturas na representação do
homem negro e gay**

Lucas Porfírio

Ouro Preto

2021



UFOP

Lucas Porfírio

**O AMOR EM MOONLIGHT: SOB A LUZ DO LUAR –
rupturas na representação do homem negro e gay**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação e Temporalidades.

Linha de Pesquisa: Práticas Comunicacionais e Tempo Social

Orientador: Prof. Dr. Frederico de Mello Brandão Tavares

Ouro Preto
2021

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

P835a Porfírio , Lucas .

O amor em Moonlight [manuscrito]: sob a luz do luar - rupturas na representação do homem negro e gay. / Lucas Porfírio . - 2021.
181 f.: il.: color., gráf., tab..

Orientador: Prof. Dr. Frederico de Mello Brandão Tavares .
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação e Temporalidades.

1. Amor. 2. Negros - Identidade racial. 3. Masculinidade. 4. Homossexualidade. 5. Homossexualidade no cinema. I. Tavares , Frederico de Mello Brandão . II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 316.77

Bibliotecário(a) Responsável: Edna da Silva Angelo - CRB6 2560



FOLHA DE APROVAÇÃO

Lucas Porfírio

**O AMOR EM MOOLIGHT SOB A LUZ DO LUAR:
rupturas na representação do homem negro e gay**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em 27 de outubro de 2021.

Membros da banca

Prof. Dr. Frederico de Mello Brandão Tavares (Orientador e Presidente) – Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP
Prof. Dr. Pablo Moreno Fernandes Viana - Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG
Profa. Dra. Karina Gomes Barbosa - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Prof.(a). Dr.(a) Frederico de Mello Brandão Tavares orientador(a) do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 07/12/2021.



Documento assinado eletronicamente por **Frederico de Mello Brandao Tavares, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 09/12/2021, às 14:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0236710** e o código CRC **931CF3F8**.

A todo menino negro que, como Chiron, ousa esperar.

AGRADECIMENTOS

Como nos ensina Fanon, escrever é um exercício político, de libertação e de resistência. O fazer do conhecimento nunca é só. Por isso, agradeço as nossas mais velhas e aos nossos mais velhos por terem aberto os caminhos para que pudéssemos chegar até aqui, nossos saberes são ancestrais.

Agradeço, por minha formação no ensino público, gratuito e de qualidade, a Universidade Federal de Ouro Preto e o Programa de Pós-Graduação em Comunicação por terem me acolhido. Em especial, o meu orientador Frederico de Mello Brandão Tavares, por todos os ensinamentos e cuidados ao longo desse percurso. A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por ter financiado esta pesquisa. A professora Karina Gomes Barbosa e o professor Pablo Moreno Fernandes Viana, por terem contribuído para esta pesquisa desde a qualificação e mostrarem que é possível construir conhecimento com afeto.

Agradeço a minha mãe Helena, por ser minha primeira leitora, a que eu mais confio. O meu pai, Geraldo, por todo o afeto e incentivo. As minhas irmãs, Jessica e Camilla, e os meus irmãos, Diego e Vinicius, pelo amor incondicional. Os meus sobrinhos amados, Gabriel, Cauã, Pedro e Davi, por serem luz, que nunca percam a beleza de criança. A minha avó Neide, que se encantou, mas sempre incentivou meus estudos, te amo e sinto saudades.

Agradeço a Sarah, por caminhar junto a mim, na academia e na vida, por me fazer acreditar. Aos amigos queridos, Vitória, Tamires, Aleone, Débora e Rodrigo vocês são os melhores que eu gostaria de ter. Os amigos de turma do mestrado que partilharam essa jornada, por vezes solitária. Especialmente, a Ary, Amanda, Julissa e Thiago, obrigado por estarem perto quando me senti perdido e também nos momentos de felicidade.

Agradeço as pretas bichas, que resistem e lutam por uma sociedade em que possamos viver com dignidade. As comunidades negras e a comunidade LGBTQIA+, das quais faço parte e me orgulho. Que um dia os “Littles” não precisem temer ser quem são. A nossa (re)existência é política. Cada pessoa querida que encontrei no caminho, me possibilitando a realização desse mestrado. Nós (sobre)vivemos!

“Escrevo. Deponho. Um depoimento em que as imagens se confundem, um eu-agora a puxar um eu-menina pelas ruas de Belo Horizonte. E como a escrita e o viver se con(fundem), sigo eu nessa escrevivência...”

Conceição Evaristo

RESUMO

A presente pesquisa tem por objeto de estudo o filme *Moonlight: sob a luz do luar* (2016), do diretor estadunidense Barry Jenkins. O filme narra a história de Chiron, um garoto afro-americano da comunidade pobre de Miami. Em três atos, acompanhamos o processo de descoberta do garoto em se reconhecer como sujeito negro e gay em uma sociedade permeada por violências. Através dos eixos de “lugar”, “entre-lugar” e “não-lugar” são problematizadas questões de gênero, raça e sexualidade, tendo em vista uma ótica da complexificação das relações pessoais do protagonista pelos afetos. Compreendemos como o filme é construído a partir do discurso social da negritude, da homossexualidade, das masculinidades, do aspecto biográfico e, ainda, como ele rompe e interfere nesse discurso ao trazer a perspectiva do amor como política e ética de vida, cujo sentido é trabalhado por bell hooks (2006; 2020). Vemos como o amor, dentro de *Moonlight*, é ação transformadora e configuradora, não em uma visão do senso comum, ele permite a resistência e lança luz, até mesmo, sobre as manifestações de violência.

Palavras-chave: amor; negros – identidade racial; masculinidades; homossexualidade; homossexualidade no cinema.

ABSTRACT

This research aims to investigate the movie *Moonlight* (2016), directed by Barry Jenkins. The motion picture depicts the life of Chiron, a gay and African-American boy from a poor neighborhood in Miami. Divided into three acts, the film follows Chiron's acknowledgement and process of discovery regarding his sexuality and racial background in a rough society, where he knows he doesn't fit in. The plot examines the dimensions of inequality in the aspect of gender, race and sexuality issues, how his roots and placement affect his personal relationships through affections. We can understand how the narrative evolves from the social perspective of blackness, homosexuality, masculinities and the biographical aspects. Furthermore, the film breaks and interferes with this discourse by bringing the perspective of love as politics and ethics of life, whose meaning is worked by bell hooks (2006; 2020). We notice how love, within *Moonlight* (2016), is a transforming and shaping action, not in a common sense view, it allows for resistance and even sheds light on the violent manifestations.

Keywords: love; blackness; masculinities; homosexuality; homosexuality in the movies.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Anastácia, amordaçada com instrumento de tortura. Jacques Etienne Arago – século XX...	61
Figura 2: Esquema dos lugares em <i>Moonlight</i> . Luca Porfírio, 2021.....	99
Figura 3: Paula chega em casa e encontra Little e Juan. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016</i>	100
Figura 4: Little chega da escola e não tem mais a TV. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016</i>	102
Figura 5: Little prepara o próprio banho. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016</i>	103
Figura 6: Paula e Juan discutem. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016</i>	104
Figura 7: Paula grita com Little. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016</i>	105
Figura 8: Paula em abstinência. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016</i>	107
Figura 9: Chiron cobre Paula e a observa a dormir. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016</i>	108
Figura 10: Black acorda assustado após pesadelo. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016</i>	109
Figura 11: Black visita Paula. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016</i>	111
Figura 12: Black acolhe sua mãe. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016</i>	111
Figura 13: Chiron encolhido no chão. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016</i>	114
Figura 14: Juan e Chiron no carro. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016</i>	116
Figura 15: Juan ensina Little a nadar. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016</i>	120
Figura 16: Little nada sozinho. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016</i>	121
Figura 17: Diálogo entre Juan e Little. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016</i>	122
Figura 18: Little na mesa de Juan e Teresa. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016</i>	123
Figura 19: Little questiona Juan se ele vende drogas. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016</i>	124
Figura 20: Terrel ameaçando Chiron na sala de aula. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016</i>	127
Figura 21: Chiron indo para casa de Teresa. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016</i>	129
Figura 22: Terrel e Kevin conversando no refeitório. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016</i>	131
Figura 23: Terrel faa para Kevin bater em Chiron. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016</i>	132
Figura 24: Chiron e outros meninos jogam bola. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016</i>	135

Figura 25: Chiron se diverte na aula de dança. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016.</i>	137
Figura 26: Chiron e Kevin conversando no colégio. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016.</i>	139
Figura 27: Chiron sonha com Kevin tendo relação sexual com uma menina. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016.</i>	140
Figura 28: Chiron e Kevin conversam na praia. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016.</i>	142
Figura 29: Primeira experiência (homos)sexual de Chiron. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016.</i>	104
Figura 30: Chiron após ser agredido. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016.</i>	145
Figura 31: Cenas que se repetem. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016.</i>	146
Figura 32: Black malhando. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016.</i>	147
Figura 33: Chiron e Black acordando. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016.</i>	149
Figura 34: Black e Kevin se encontram. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016.</i>	150
Figura 35: "Você é o único homem que me tocou". Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016.</i>	155
Figura 36: Chiron deitado no ombro de Kevin. Captura de tela <i>Moonlight: sob a luz do luar, 2016.</i>	156

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. Capítulo 1 – AS RELAÇÕES RACIAIS NOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA	33
1.1. Raça e racismo	33
1.2. Da escravidão aos movimentos pelos Direitos Civis	36
1.3. As novas configurações racistas	43
<i>1.3.1. A situação atual do negro nos Estados Unidos da América</i>	<i>47</i>
1.4. O protagonismo negro no cinema e o protagonismo de Chiron em <i>Moonlight</i>	50
1.5. Rompendo silenciamentos, ressignificando silêncios: lugar de fala como insubmissão.....	61
Capítulo 2 – (DES)CONSTRUINDO HOMENS	68
2.1. Pedagogias da sexualidade: “não seja uma criança viada”	68
2.2. “Vira homem”: masculinidades em formação.....	75
<i>2.2.1. Por uma masculinidade feminista e interseccional</i>	<i>83</i>
2.3. Além de preto, viado	87
Capítulo 3 – À LUZ DO LUAR, MENINOS NEGROS PARECEM AZUIS: QUEM É VOCÊ CHIRON?	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS: o papel do amor no processo de humanização dos sujeitos	159
REFERÊNCIAS	164
ANEXO I	170

INTRODUÇÃO

Quero começar este texto fazendo uso da primeira pessoa do singular. Acredito ser importante para que possa relatar como surgiu a proposta desta pesquisa. Durante a graduação em Comunicação Social – Jornalismo, comecei a me atentar para a discussão sobre a representação de sujeitos negros e gays no audiovisual, mais especificamente no cinema hollywoodiano e na televisão brasileira. Através das disciplinas que tinham por objeto esses produtos culturais, comecei a compreender que ou essas representações não existiam ou ocorriam de forma estereotipada, repetindo, assim, padrões do imaginário social racista e homofóbico com o intuito declarado de desqualificar esses sujeitos.

Hollywood e a TV brasileira, quando representam sujeitos LGBTQIA+¹ (em minoria, em relação à quantidade de produções audiovisuais desses meios), geralmente veiculam representações de homens, brancos, pertencentes a classes sociais mais elevadas ou, então, os personagens LGBTQIA+ são retratados cômicamente, de modo que as subjetividades desses sujeitos são desconsideradas. A representação de pessoas negras apresenta diversas problemáticas.

Hollywood é tradicionalmente um lugar de manutenção do *status quo*. Em 91 edições da maior premiação do cinema, o Óscar foi entregue apenas 44 vezes para pessoas negras, o que significa menos de 2% de todos os prêmios recebidos. Ao todo, foram entregues 3.140 estatuetas pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas desde 1929, quando foi realizada a primeira edição da cerimônia.

A primeira atriz negra a ser indicada e a vencer a categoria de melhor atriz coadjuvante na premiação foi Hattie McDaniel, que ganhou o prêmio pelo filme *E o Vento Levou* (1939). Apesar de ter recebido a estatueta mais desejada do cinema, McDaniel não pôde comparecer à cerimônia e sentar-se ao lado dos colegas de elenco por causa da segregação de pessoas negras. A atriz foi responsável por interpretar Mammy, uma empregada doméstica, um dos papéis usualmente destinados as mulheres negras. Além disso, ela foi proibida de comparecer à estreia do filme que participou.

¹ Optamos por utilizar a sigla LGBTQIA+ por compreendermos que ela incorpora um número maior de identidades. No entanto, em um contexto estritamente brasileiro, é comum o uso da sigla LGBTI+, conforme o manual da Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Intersexos (ABGLT).

Das produções audiovisuais que possuem o negro como tema central, somente os longas *12 Anos de Escravidão* (2014) e *Moonlight: sob a luz do luar* (2016) ganharam o prêmio de melhor filme. O prêmio de melhor ator foi dado apenas quatro vezes para atores negros, são eles: Sidney Poitier, por *Uma Voz nas Sombras* (1964); Denzel Whashington, por *Dia de Treinamento* (2002); Jamie Foxx, por *Ray* (2005); Forest Whitaker, por *O Último Rei da Escócia* (2007). A única mulher a ganhar a categoria de melhor atriz foi Halle Berry, por *A Última Ceia* (2002). As categorias de melhor ator e melhor atriz coadjuvante são responsáveis pelo maior número de premiações a atores negros, sendo quatorze estatuetas no geral, premiando duas vezes o ator Mahershala Ali, por *Moonlight* (2016) e por *Green Book: O Guia* (2019).

Outro aspecto sobre a indústria de Hollywood é que até o início do século XX, os estúdios não contratavam atores negros para compor o elenco de seus filmes. Negros eram representados sempre em papéis de servidão, muita das vezes de forma ridicularizada. *O nascimento de uma nação* (1915) marca, por sua notoriedade e inovações técnicas, a representação racista de sujeitos negros no cinema estadunidense (HALL, 2016). O filme de David Llewelyn Wark Griffith utiliza-se de *blackface*² para representar pessoas negras. E não é o único a representar pessoas negras de forma estereotipada, caricata e racista. Filmes como *O cantor de Jazz* (1927) e *Diabinha de saias* (1938) também utilizam-se do recurso *blackface* para isso.

Segundo Stuart Hall (2016), foi somente na década de 1950 que os filmes começaram a abordar os problemas sobre a questão da raça como de fato um problema. *O clamor humano* (1949), *Fronteiras perdidas* (1949), *O que a carne herda* (1949) são alguns exemplos desses filmes. Apesar do fator racial começar a ser abordado, o viés era de uma perspectiva liberal dos brancos.

Uma figura-chave desses filmes foi Sidney Poitier – um ator negro extremamente talentoso, cujos papéis o lançaram como o ‘herói de uma era integracionista’. Bogle afirma que Poitier, o primeiro ator negro a receber ‘cachê de estrela’ nos filmes de Hollywood, ‘encaixava-se’ porque ele era escalado rigorosamente ‘em oposição às convenções’. Fizeram com que ele encenasse na tela tudo o que não condizia com o estereótipo da figura Negra. (HALL, 2016, p. 180)

Nas décadas de 1980 e 1990, nos EUA, o sonho “integracionista” dos direitos civis entra em colapso. Os guetos se expandem, transformando-se em lar para pessoas negras

² O *blackface* consiste na prática de se pintar de preto para representar sujeitos negros de forma caricata. Essa é uma prática considerada racista e infelizmente ainda é utilizada por algumas pessoas.

pobres. Simultaneamente, ocorre o aumento da pobreza, dos problemas de saúde, da violência, das drogas, do uso de armas e criminalidade entre as próprias comunidades negras. Hall (2016) explica que, em contrapartida ao aumento da violência, a comunidade negra passa por um processo de crescimento de sua autoconfiança afirmativa e insistência pelo respeito à identidade e à cultura negra.

Outro marco no cinema hollywoodiano, ainda nesta época, é o filme *Faça a coisa certa* (1988), de Spike Lee, diretor de cinema precursor das representações humanizadas de pessoas negras. Lee propõe trazer para o cinema as experiências urbanas dos negros por uma perspectiva negra (KELLNER, 2001). Uma tentativa de inverter as representações dos negros até então no cinema.

[...] seu filme transcodifica discursos, estilos e convenções dessa cultura, com ênfase no nacionalismo negro, que afirma a especificidade da experiência negra e suas diferenças culturais em relação à cultura branca predominante. Lee apresenta como os negros falam, andam, se vestem e agem, com base na gíria, na música, na imagem e no estilo deles. (KELLNER, 2001, p. 206)

Alguns estereótipos racistas podem ser elencados nos filmes produzidos em Hollywood. O primeiro deles é o do “negro mágico”, termo cunhado por Spike Lee para se referir às representações de negros em filmes como *Ghost: Do Outro Lado da Vida* (1990), em que a personagem de Whoopi Goldberg, Oda Mae Brown, passa o filme tentando ajudar o casal Sam e Molly a resolverem seus problemas. Nesse tipo de filme, geralmente, o personagem do “negro mágico” usa os seus “poderes” para ajudar o protagonista branco.

O segundo estereótipo é o da “mammy”, personagem que não possui desenvolvimento e vive em função de servir uma família branca, pois não tem expectativas ou ambições. O personagem mais famoso (que inclusive nomeia a categoria) é o de Hattie McDaniel em *E o Vento Levou* (1939), já citado aqui. O terceiro tipo é o do “mandingo”, papel responsável por sexualizar de forma extrema homens negros, construindo-os como uma figura selvagem, quase inumana. A representação do “mandingo” pode ser encontrada no filme *O Nascimento de Uma Nação* (1915).

bell hooks³ (2019) explica que as representações dos homens negros pelos meios de comunicação de massa constroem imagens que dão a entender que eles são mais violentos do

³ Gloria Jean Watkins, feminista negra norte-americana, atua através do pseudônimo bell hooks, inspirado no nome de sua bisavó materna, Bell Blair Hooks. O nome escrito com letras minúsculas é uma forma de militância

que outros homens, uma vez que são retratados como supermasculinos. Essas imagens são responsáveis por atrair e causar medo no público branco:

O foco obsessivo da mídia nessas representações é político. O papel que ela representa na manutenção da dominação racista é o de convencer o público de que os homens negros são uma ameaça perigosa que deve ser controlada de toda e qualquer maneira, incluindo sua aniquilação. (hooks, 2019, p. 136)

Atualmente, encontramos filmes como *Pantera Negra* (2018), *Corra* (2017) e *Nós* (2019), que são alguns dos exemplos de obras cinematográficas com protagonistas e elenco composto totalmente, ou em sua maioria, por pessoas negras, que propõem outra abordagem narrativa e representacional de sujeitos negros. Além disso, alguns filmes como *Era uma vez em Hollywood* (2019) e a série *Hollywood* (2020) tentam reinventar a história da maior indústria do cinema, contando como teria sido se Hollywood não tivesse excluído os negros, os LGBTQIA+ e os outros sujeitos marginalizados. Por mais que tentem, a história não pode ser mudada. É necessário que Hollywood, agora na contemporaneidade, se comprometa a trazer representações humanizadas de sujeitos negros em suas histórias, contratando atores que não sejam apenas brancos, heterossexuais e homens, ou melhor, que realmente promova a diversidade no cinema.

No ano de 2017, durante o meu trabalho de conclusão de curso, com o objetivo de ir contra e questionar esses tipos de representações, dirigi, sob orientação do professor João Barreto da Fonseca, o documentário *Além de Preto, Viado* (2017). O filme traz seis homens gays negros das cidades mineiras de São João del-Rei, Lavras e Belo Horizonte e aborda questões relacionadas aos homens gays negros dentro e fora do movimento LGBTQIA+, como a hipersexualização dos corpos negros, a solidão, o racismo e a falta de representatividade. O documentário busca discutir, em diferentes momentos, as vivências desses sujeitos.

Esse foi um importante passo para que eu pudesse desenvolver essa pesquisa. Foi o meu primeiro contato aprofundado com a discussão de sexualidade e raça de forma interseccional. Foi também em 2017 o lançamento do filme *Moonlight: sob a luz do luar*, objeto de estudo desta dissertação, sobre o qual trataremos em seguida. Antes de ser aluno efetivo do mestrado em Comunicação Social, no segundo semestre de 2018, cursei de forma

que a escritora encontrou para chamar atenção para sua obra e não para sua pessoa. Desse modo, toda citação referente a bell hooks será escrita com o seu nome em letras minúsculas, conforme desejo da autora.

isolada a disciplina “Narrativa e discurso na comunicação”, ministrada pela professora Karina Gomes Barbosa. Como trabalho final, escrevi o artigo intitulado “A masculinização de gays negros – análise de *Moonlight: Sob a Luz do Luar*”, texto que me ajudou a pensar o meu projeto de pesquisa, aprovado no semestre seguinte no processo seletivo do PPGCOM.

Moonlight: sob a luz do luar (2016), lançado no Brasil em fevereiro de 2017, é um filme de Barry Jenkins, cineasta estadunidense formado em Cinema e Artes Visuais pela Universidade do Estado da Flórida. Jenkins iniciou sua carreira com o filme *Medicine for Melancholy* (2008), que concorreu a importantes premiações como o *Gotham Awards* (2008) e o *Independent Spirit Awards* (2009). O diretor é responsável também pelo longa-metragem *Se a rua Beale Falasse* (2018).

Moonlight é a maior produção de Jenkins. Apesar do baixo orçamento, menos de US\$ 5 milhões, o filme foi indicado pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas à 89ª cerimônia de entrega do *Academy Awards*, o Óscar de 2017. Na premiação, ganhou os Oscars de melhor filme, melhor ator coadjuvante para Mahershala Ali, intérprete do personagem Juan, e de melhor roteiro adaptado. Concorreu ainda ao prêmio de melhor filme dramático no Globo de Ouro (2017), vencendo a categoria. Também ganhou as categorias de melhor filme, melhor diretor, melhor roteiro, melhor cinematografia, melhor edição e melhor elenco no *Independent Spirit Awards* (2017), a última grande premiação antes da cerimônia do Óscar. No total, o longa metragem teve 159 vitórias e 245 indicações em premiações.

A crítica em cinema, ao falar sobre o filme, vai ao encontro dos prêmios recebidos por *Moonlight*. Especialistas como Rubens Ewald Filho consideram o filme sensível, forte e poderoso. Em um texto⁴ para *A Tribuna*, Ewald diz que o filme é “muito humano, muito delicado, muito verdadeiro”, além de considerar as atuações arrasadoras. Na *Folha de S. Paulo*⁵, Inácio Araujo escreve que, apesar de sofrer de “certa solenidade”, mal que afeta quase todos os filmes do Óscar segundo ele, *Moonlight* (2016) traz sinceridade. Também afirma que o “tranquilo bom gosto de Jenkins e a inserção da sexualidade entre outros temas (crescer, ser negro) possibilita que a homossexualidade seja tratada com primazia, de forma adulta e inteligente de modo que não se via desde o famoso *O segredo de Brokeback Mountain* (2006)”. Leonardo Ribeiro, do “Papo de Cinema”⁶, chama a atenção para o fato de que o

⁴ Crítica de Rubens Ewald Filho, disponível em: <https://www.atribuna.com.br/2.713/moonlight-%C3%A9-sens%C3%ADvel-for-te-e-poderoso-diz-cr%C3%ADtico-de-cinema-1.18965>. Acesso em: 22 Set. 2020.

⁵ Crítica de Inácio Araujo, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/02/1860825-homossexualidade-e-tratada-de-forma-inteligente-em-moonlight.shtml>. Acesso em: 22 Set. 2020.

⁶ Crítica de Leonardo Ribeiro, disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/moonlight/>. Acesso em: 22 Set. 2020.

protagonista “Chiron vive em um universo de estereótipos que Jenkins busca subverter e humanizar”, uma das principais características do longa.

Agora, vamos nos concentrar na narrativa de *Moonlight*. Em três atos, o filme narra a história de Chiron, um garoto afro-americano, morador de uma comunidade pobre de Miami. O espectador acompanha o crescimento do protagonista interpretado por três atores: a infância, por Alex R. Hibbert; a adolescência por Ashton Sanders e a fase adulta por Trevante Rhodes. Nesse sentido, é apresentada na tela a trajetória empreendida pelo garoto negro e gay, que busca encaixar-se no mundo e se reconhecer enquanto sujeito. Uma jornada difícil, na qual ele sofre diversos tipos de violências, tanto físicas quanto psicológicas, além de abandonos que interferem diretamente em sua formação, como o abandono causado principalmente por sua mãe, que é viciada em drogas, interpretada por Naomie Harris. Também é apresentado o personagem Juan, interpretado por Mahershala Ali, um traficante local, e sua mulher Teresa, interpretada por Janelle Monáe, responsáveis por serem mentores do garoto.

Em *Moonlight*, é possível ver como o personagem Chiron é privado de descobrir sua sexualidade como parte constitutiva da sua identidade enquanto sujeito negro gay. Em um contexto de opressão, o personagem vai moldando a sua identidade o mais próximo da identidade de um homem heterossexual negro.

Apesar da temática difícil, o diretor parece abordar questões importantes de forma sensível, mostrando ainda a potência dos afetos. *Moonlight* reúne a representação do que significa ser um homem gay negro (para além do contexto estadunidense) fazendo uma crítica à masculinidade tóxica, falocêntrica e hegemônica, mostrando como isso afeta as vivências dos sujeitos. O filme apresenta um sujeito que tem que lidar com um sistema opressor, mas o personagem foge ao estereótipo (mesmo tentando encaixar-se na identidade ‘heterossexual’) da representação. Isso faz com que uma sensibilidade (via afetos) apareça como potência do protagonista e ao mesmo tempo como estética do filme.

Moonlight, numa observação mais atenta, ainda que não analítica, nos apresenta uma narrativa de descoberta, de conhecimento. Nós, espectadores, acompanhamos o filme através do olhar de seu protagonista Chiron. Não existe nenhum momento em que o personagem não esteja em cena. Todo o filme acontece a partir dele. Assim, o menino se transforma em adolescente e depois homem; e vamos, pela sua perspectiva, presenciando o seu processo de autoconstrução.

Esse recurso utilizado pelo diretor Jenkins permite que, em muitos momentos, personagem e espectador se confundam e se misturem em um só. Isso pode ser percebido, por

exemplo, na cena em que Juan está ensinando *Little*⁷ a nadar e a câmera nos mostra o ponto de vista do menino dentro da água. É tal a sensação de identificação e imersão, que é como se estivéssemos dando braçadas no mar em seu lugar.

Em diversos momentos, ouvimos a frase: “quem é você Chiron?”. Talvez, seja este o maior questionamento de todo o filme, que pode ser percebido como um contradiscurso social, aquele que quer enquadrar o sujeito em um padrão. Juan funciona no filme como um mentor de Little e é ele quem apresenta uma possibilidade de resposta para essas questões, ao dizer ao garoto, por exemplo, que ele não pode ser o que os outros querem que ele seja, que é necessário traçar a própria história.

O filme também está repleto de silêncios e de não ditos. Daquilo que não é possível colocar em palavras, mas que o protagonista consegue traduzir para o espectador através de sua expressão e olhar. Não é o silêncio por si só, a ausência do nada, pelo contrário. É o silêncio ligado às diversas violências que sofre e aos traumas que o impedem de falar. Este silêncio está ligado à forma que Chiron encontra para se proteger e sobreviver. Um exemplo é a primeira vez que o personagem vai à casa de Juan e Tereza e não diz uma palavra enquanto está sentado na mesa; é a forma que encontrou para se esquivar daquilo que ainda não compreende ou não quer falar. Mas há outros silêncios, que traduzem e conduzem afetos.

O mérito de *Moonlight* não está em narrar a história do sofrimento do Chiron. Está naquilo que reverbera de potente, apresenta de possibilidades, e naquilo que o filme traz de positivo na jornada do protagonista. Está na subversão do estereótipo do traficante, que na figura de Juan e sua esposa Tereza, se transforma em refúgio e cuidado. Também está na subversão do estereótipo das relações afetivas, que se pautam no amor.

Moonlight (2016) é um filme de amor. E no amor também reside o perdão, também apresentado pelo longa-metragem. Para poder formar a si mesmo, Chiron precisou perdoar sua mãe pelo abandono e, muitas vezes, pela falta do afeto; perdoar Juan por ser responsável, também, pelo uso de drogas da mãe e perdoar a Kevin (interpretado por Jaden Piner, Jharrel Jerome e André Holland), par romântico e amigo do protagonista, por tê-lo abandonado e agredido. E por fim, precisou perdoar a si mesmo pelas escolhas que fez para sobreviver e, principalmente, por ser quem se tornou: um homem negro e gay.

Ao contrário de muitos filmes hollywoodianos, *Moonlight* (2016) não traz o amor romântico passional como seu cerne. O amor romântico foi e é extensivamente trabalhado no cinema hollywoodiano, conforme observa Karina Gomes Barbosa (2009) na dissertação “Um

⁷ Modo pelo qual o protagonista era conhecido durante a infância.

amor desses de cinema: os amores nos filmes de amor hollywoodianos”. Em seu texto, Barbosa (2009) busca entender “qual o amor ou quais os amores construídos e representados nas telas, a partir, primordialmente, da narrativa” (BARBOSA, 2009, p. 13). A pesquisadora olha para 28 produções de Hollywood, correspondente aos anos 1977-2007.

Barbosa (2009) explica que o amor romântico é um fenômeno histórico construído culturalmente e que está localizado na cultura ocidental, mas que geralmente a bibliografia sobre o amor não traz uma definição exata do que seria esse amor romântico. Além disso, Barbosa (2009) faz um resgate da concepção do que é o amor romântico desde o mito de Tristão e Isolda. Desse modo, a autora buscou construir o que é o conceito de amor nos filmes de amor produzidos por Hollywood a partir de diversos aspectos observados neles: iluminação; cenário; quem ama; como se ama; trilha sonora; para onde e como olham os amantes; presença de magia; sexo; nostalgia; dentre outros. A pesquisa de Barbosa (2009) não tem por intuito traçar toda a história do filme de amor em Hollywood, apesar disso ela acrescenta:

[...] uma espiadela superficial e rápida nos mostra como a crescente institucionalização do modo de produção e da estética hollywoodiana se refletiu também na produção de histórias de amor. [...] contam sagas de grandes amores em meio à guerra – da Secessão e Mundial –, aventuras amorosas em tom dramático ou leve, e são apenas alguns dos grandes filmes de amor feitos durante o período chamado clássico do cinema hollywoodiano. (BARBOSA, 2009, p. 71)

Ao falar sobre os sujeitos que amam nos filmes hollywoodianos, Barbosa (2009) vai dizer que esses sujeitos são jovens e capazes de formar uma família, um modelo familiar heteronormativo: “Além de jovens, os amantes são belos. O amor filmico hollywoodiano recupera a ligação que remonta à tradição de pensamento grega, entre bondade, beleza e felicidade” (BARBOSA, 2009, p. 179). Podemos dizer ainda que esses sujeitos, além de jovens e belos, são sujeitos brancos.

Mas não é esse o amor que estamos compreendendo em *Moonlight* (2016). Não é esse o amor que aparece, inclusive. O filme parece trazer um amor mais complexo, ligado a uma ancestralidade, como apresentado por bell hooks em seu texto “Vivendo de amor”, no qual a autora discute o amor entre negros. Por isso o amor em *Moonlight* (2016) emerge tão potente. É a escolha de amar diante de todas as impossibilidades apresentadas por uma sociedade racista, capitalista, patriarcal e que nega que sujeitos negros recebam amor (hooks, 2006).

Apesar de falar diretamente para as mulheres negras, o texto de hooks também cabe para os homens negros e principalmente, creio eu, para os negros gays:

Quando nós, mulheres negras, experimentamos a força transformadora do amor em nossas vidas, assumimos atitudes capazes de alterar completamente as estruturas sociais existentes. Assim poderemos acumular forças para enfrentar o genocídio que mata diariamente tantos homens, mulheres e crianças negras. Quando conhecemos o amor, quando amamos, é possível enxergar o passado com outros olhos; é possível transformar o presente e sonhar o futuro. Esse é o poder do amor. O amor cura. (hooks, 2006, p. 12)

Acredito que a escolha de Jenkins ao trazer essa narrativa pode se aproximar do que hooks nos chama a atenção sobre a potência do amor. Chiron, apesar de todas as adversidades vividas, encontra e escolhe o amor como caminho. Nesse sentido, mais que discutir os problemas sociais que o filme traz, pretendo olhar para o que a narrativa apresenta de possibilidades de não promover estereótipos de pessoas negras, mas humanizá-las e buscar entendê-las de forma complexa. Pretendo compreender como o *Moonlight* (2016), por meio de sua narrativa, desconstrói e ressignifica os discursos sociais da negritude, da homossexualidade, das masculinidades. É nisso que consiste a presente pesquisa.

hooks (2006) recorre a M. Socotte Peck (1978) para definir o amor: “‘a vontade de se expandir para possibilitar o nosso próprio crescimento ou o crescimento de outra pessoa’, sugerindo que o amor é ao mesmo tempo ‘uma intenção e uma ação’. Expressamos amor através da união do sentimento e da ação. Se considerarmos a experiência do povo negro a partir dessa definição, é possível entender porque historicamente muitos se sentiram frustrados como amantes” (hooks, 2006, p. 1).

É necessário abordarmos o amor nas nossas lutas por libertação. Ao escolhermos o amor, estamos escolhendo viver em comunidade, por isso a mudança não deve ser feita apenas por nós, conforme explica hooks (2006). Temos que contar com os nossos companheiros. A autora continua “[...] é na escolha do amor, e começando com o amor como fundamento ético para a política, que estamos mais bem posicionadas/os para transformar a sociedade de forma a melhorar o bem coletivo” (hooks, 2006, s/p).

No livro “Anseios” (2019), hooks vai aprofundar essa concepção do amor. Ela escreve sobre a comunhão que sentia durante a sua infância com outros sujeitos negros, fala que essa comunhão se baseava no amor relacional, no cuidado que dedicavam uns aos outros e sobre o desejo de rever uma comunidade negra amorosa. Ao abordar esse amor relacional, a autora

nos apresenta um importante conceito: o de lar. O lar seria primordialmente o espaço de resistência e luta pela libertação em meio à opressão vivenciada pelos sujeitos negros.

O espaço do lar não é apenas um espaço de prestação de serviços de tarefas domésticas pelas mulheres negras. hooks (2019) explica que se trata da construção de um espaço seguro para que pessoas negras possam acolher umas às outras, um espaço onde feridas causadas pela dominação racista possam ser curadas. O lar é um espaço onde o sujeito negro pode aprender a se amar, se respeitar, crescer, desenvolver e alimentar o espírito, como nos ensina hooks (2019)⁸. É importante que esse espaço não seja violado pela dominação patriarcal dos homens negros em conformidade com o machismo.

Ao estudar *Moonlight* (2016), percebemos o lar como espaço para desenvolver o amor. Isso porque entendemos que essa é uma das questões que atravessa o filme. Chiron cresce em um bairro periférico com a sua mãe em uma casa que necessariamente não é um lar da forma proposta por hooks. Esse espaço talvez se apresente na casa de Juan e Tereza, local onde ele encontra liberdade para se desenvolver e curar as suas feridas.

A partir de hooks (2006), o amor é entendido na pesquisa não como o objeto de estudo, mas como algo que traz complexidade para a narrativa de *Moonlight* (2016). Desse modo, não pretendemos estudar as representações do amor, mas como o amor ressignifica os discursos ligados às masculinidades, à homossexualidade e à negritude. É o amor como subversão, trabalhado como potência, que nos ajuda a enxergar a discussão de outra forma quando contextualizado na história de vida do protagonista Chiron.

hooks nos ensina que a consciência de si e a construção do amor-próprio, traços que aparecem intuitivamente na construção biográfica de Chiron, são capazes de potencializar os nossos questionamentos sobre as interrogações das estruturas racistas, sexistas e de opressão que influenciam nosso pensamento. Reafirmamos que a nossa percepção do amor é diferente do amor romântico, é “como um fundamento ético e político que possibilita a transformação” (SILVA, 2019, p. 14). É o amor como movimento coletivo que permite ressignificar nossas lutas.

Discutir como o amor presente em *Moonlight* (2016) traz complexidade para a narrativa fílmica nos convoca, ainda, para o que Butler (2019) vai chamar de assembleia. Segundo a autora

⁸ É importante destacarmos que hooks (2019) propõe um modelo de lar ideal. Não podemos ignorar que o espaço do lar, em uma sociedade patriarcal, é também espaço de violência, opressão, subjugação, encarceramento e muitas vezes de morte das mulheres e demais minorias.

[...] somente que quando corpos se juntam na rua, na praça ou em outras formas de espaço público (incluindo os virtuais), eles estão exercitando um direito plural e performativo de aparecer, um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, em sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea por um conjunto mais suportável de condições econômicas, sociais e políticas, não mais afetadas pelas formas induzidas de condição precária. (BUTLER, 2019, p. 17)

Quando os corpos se unem em assembleia para expressar sua indignação, representando sua existência plural no espaço público, eles estão reivindicando o direito de aparecer, de ter liberdade, de serem reconhecidos e valorizados. Buscam uma vida que possa ser vivida com dignidade, respeito, sem preconceito e sem qualquer forma de violência (BUTLER, 2019).

Para isso, é necessário que haja solidariedade nas nossas lutas, organização política coletiva pelo fim da dominação e opressão. hooks propõe que olhemos para a humanidade que compartilhamos para que possamos mobilizar o desejo coletivo de paz e justiça: “Nesse sentido, um conjunto de emoções compartilhadas se mostrava sempre presente, não importando a raça, o gênero, a classe, a sexualidade ou a religião” (hooks, 2019, p. 23).

Entendendo o aspecto coletivo das propostas de hooks e Butler, respectivamente, em olhar para o amor e convocar os corpos para assembleia, vamos observar e nos centrar nas relações de Chiron em *Moonlight* (2016) e no aspecto biográfico que o filme carrega. Compreendemos as relações do protagonista como espaços de presença e de tensões entre os corpos. A relação de Chiron e Kevin, por exemplo, é compreendida como um entre-lugar, ou melhor, o lugar em que o protagonista encontra proteção, um escape de sua realidade. A relação de Chiron, Juan e Teresa é entendida como o lugar do cuidado, do afeto, do lar. Também serão observadas a relação de Chiron com sua mãe e a de Chiron com Terrel, que representam aspectos de abandono, violência e trauma, um não-lugar.

Nesse sentido, pretendemos analisar, principalmente, os diálogos dessas relações, uma vez que elas se manifestam como o operador e o recorte para compreender o filme. A partir do amor, buscamos entender como as relações do protagonista o constroem biograficamente. Para isso, trabalharemos com a percepção acerca dos seguintes eixos temáticos que atravessam o contexto biográfico do protagonista na narrativa fílmica: contexto social, sexualidade e raça.

Pesquisas que têm *Moonlight* (2016) como objeto são extremamente importantes e se justificam uma vez que vivemos em uma sociedade racista. Há uma diversidade de trabalhos acadêmicos que estudaram o filme. Até o momento de desenvolvimento desta pesquisa, os

trabalhos que tivemos acesso se concentram, em sua maioria, na questão das masculinidades. Moreira e Fabretti (2018), no artigo “Masculinidade e criminalidade em *Moonlight*: um estudo sobre as conexões entre identidade e delinquência”, discutem como as experiências de violência e abandono vivenciadas por Chiron o condicionam a se tornar um traficante e a levar uma vida de criminalidade. Para os autores, essa é uma tentativa do personagem de evitar a violência física e simbólica que sofreu durante a vida.

Souza e Rambaldi (2018), em seu texto “‘*MOONLIGHT* - SOB A LUZ DO LUAR’ e o sofrimento emocional de homossexuais”, recorrem ao conceito de estigma de Goffman (1975) para explicar o “sofrimento emocional” de Chiron. As autoras explicam que disfarçada na homofobia está a estigmatização. Para Goffman (1975), a sociedade estabelece categorias normalizadoras para as pessoas, de modo que certos comportamentos são tidos como anormais caso desviem dessas categorias. Sendo assim, Souza e Rambaldi (2018) defendem que a negritude e a homossexualidade de Chiron são lidas socialmente como anormalidades.

Já Santana e Rodrigues (2017) tecem, no texto “O Negro no Óscar 2017: uma análise sobre representatividade nos filmes *Fences* e *Moonlight*”, uma crítica à forma como o negro é representado em Hollywood a partir da cerimônia do Óscar de 2017. Segundo os autores, apesar de *Moonlight* (2016) trazer representações negras para o cinema, ele não rompe com as representações subalternizadas de negros, de modo que nenhum personagem é empoderado ou possui elevado poder aquisitivo por vias legais: “Os negros premiados por esse tipo de filme não estão ajudando a mudar o *status quo* do negro, pelo contrário, promovem uma manutenção da imagem. A ideologia passada através da mídia é subjacente, ela acontece de uma forma muito subliminar e sutil. (SANTANA e RODRIGUES, 2017, p. 13).

No texto “Representatividade negra no cinema norte-americano: uma análise do filme *Moonlight*”, Oliveira e Sant’anna (2018) traçam um panorama da representatividade negra no cinema norte-americano nos filmes produzidos de 2012 a 2016. As autoras fazem uma análise quali-quantitativa no intuito de compreender o número de atores negros contratados para papéis principais e secundários e, em um segundo momento, analisam *Moonlight* (2016). Como resultado, perceberam que cerca de 30% dos filmes produzidos nesse período possuem protagonistas ou coprotagonistas negros. Além disso, as autoras, ao fazerem uma análise interpretativa do filme, assim como Santana e Rodrigues (2017), propõem que *Moonlight* (2016) reforça os estereótipos e preconceitos relacionados às pessoas negras.

Nesta pesquisa, discordamos da afirmação de que o filme não rompe com as representações ou que os negros premiados não ajudam a modificar o *status quo*. Acreditamos que, mesmo trazendo personagens em situação de pobreza e vulnerabilidade atrelados ao

crime –, *Moonlight* (2016) não forma estereótipos, ou os desconstrói, aludindo-os de alguma maneira. A construção dos protagonistas é humanizada, sendo assim as histórias não se limitam apenas à violência, uma vez que o filme apresenta uma narrativa complexa que traz personagens trabalhados cinematograficamente de forma densa. Juan, por exemplo, mesmo sendo traficante, aparece como mentor na infância de Chiron. Ele não o ensina a se tornar um traficante, mas o ajuda no processo de aceitação e empoderamento diante do mundo. Isso, também, é romper com a imagem cristalizada e marginalizada do negro. Além disso, ao olharmos para *Moonlight* (2016), não podemos deixar de lado o contexto biográfico carregado pelo filme, pois ele tem passagens baseadas na vida de Barry Jenkins e Tarell Alvin McCraney. A personagem Paula, mãe de Chiron, por exemplo, é baseada na própria mãe do diretor; isso também explica a escolha da forma como essa história é contada.

Ainda, os personagens (e conseqüentemente a direção do filme) em *Moonlight* (2016) autodefinem-se, rompendo com o processo de desumanização de seus corpos, com as imagens de controle, como veremos durante a análise. Patricia Hill Collins, em *Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro* (2016), fala da importância da autodefinição realizada por pessoas negras, principalmente, pelas mulheres. De acordo com Collins (2016), a autodefinição é a primeira declaração que permeia as declarações históricas e contemporâneas do pensamento feminista negro. Assim, a autodefinição desafia o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas das mulheres negras. Imagens da condição afro-feminina que foram definidas externamente (COLLINS, 2016).

A autodefinição tem a potência de romper com essas representações externamente definidas e controladoras da condição de pessoas negras. Romper com essas imagens significa quebrar com o processo de desumanização das comunidades negras (COLLINS, 2016). Ao se autodefinirem, pessoas negras estão ameaçando o status quo. Conforme aponta Collins:

Quando mulheres negras definem a si próprias, claramente rejeitam a suposição irrefletida de que aqueles que estão em posições de se arrogarem a autoridade de descreverem e analisarem a realidade têm o direito de estarem nessas posições. Independente do conteúdo de fato autodefinições de mulheres negras, o ato de insistir na autodefinição dessas mulheres valida o poder de mulheres negras enquanto sujeitos humanos. (COLLINS, 2016, p. 104).

Collins (2016) explica, ainda, que as mulheres negras (e estendemos para as comunidades negras) se autodefinirem é significativa por duas razões. A primeira delas é que

“definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de “outro” objetificado é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação” (COLLINS, 2016, p. 105). Já para a segunda razão apresentada, a teórica recorre a Baldwin (1980) para falar sobre a imprescindibilidade da autodefinição para as mulheres afro-americanas rejeitarem a opressão psicológica internalizada. “O dano potencial à autoestima de mulheres afro-americanas causado pelo controle internalizado pode ser grande, até para aquelas que estão preparadas. Aguentar os ataques frequentes de imagens controladoras requer uma força interior considerável” (COLLINS, 2016, p. 105).

Nos anos de 2015 e 2016, foram diversas as críticas à cerimônia do Óscar pela falta de representatividade no geral, mas principalmente a falta de pessoas negras. As fortes críticas deram início à criação da *hashtag*: #*OscarsSoWhite*⁹ levando a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas a repensar o seu quadro de membros, no intuito de trazer maior representatividade para a premiação. *Moonlight* (2016) ganha no ano seguinte, 2017, a categoria de melhor filme. Após as críticas sofridas pelo Óscar pela falta de representatividade, os negros, ali premiados, contribuem para a perda da manutenção do *status quo*. É importante ter um filme realizado por pessoas negras como ganhador do maior prêmio do cinema. Esperamos que ele não seja o único. Dessa forma, também se contribui para o rompimento de estruturas sociais racistas.

Por fim, dos trabalhos observados, Salvati (2018) propõe uma reflexão histórica sobre o filme, tomando as discussões sobre o cinema como fonte histórica. Além disso, olha como a identidade do homossexual negro é socialmente construída:

O homossexual negro está preso a um arcabouço socialmente construído, seu corpo está em constante vigilância, para que não deixe escapar nenhum gesto que desvie daquele modelo de masculinidade que lhe foi atribuído, uma identidade historicamente formulada, com o intuito de preservar hierarquias sociais de poder e dominação de um grupo sobre o outro. (SALVATI, 2018, p. 17)

Os trabalhos publicados sobre *Moonlight* (2016) nos ajudam a pensar essa pesquisa. Não podemos esquecer que *Moonlight* (2016) é um filme estadunidense, produzido em um contexto em que o genocídio negro está em curso. Estudar o filme de Jenkins é ir contra o

⁹ O movimento levou atores importantes como Will Smith a boicotarem a cerimônia. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/filmes-na-tv/quatro-anos-apos-oscar-muito-branco- apenas-uma-atriz-negra-e-indicada-em-2020-32570>. Acesso em: 28 set. 2021.

exterminio de sujeitos negros, LGBTQIA+ e/ou de qualquer indivíduo que esteja colocado em situação precária.

No dia 25 de maio de 2020, George Floyd, um cidadão afro-americano de 46 anos, segurança em um restaurante em Minneapolis, foi morto pelo policial branco Derek Chauvin. Um vídeo de aproximadamente 10 minutos circulou em diversos países, incluindo o Brasil, mostrando o momento em que Chauvin mata Floyd. O policial se ajoelha sobre o pescoço do trabalhador, que diz repetidas vezes “*I can't breathe*” (eu não consigo respirar). Essas foram as últimas palavras do cidadão que morreu por conta do ato brutal do policial, ato este, desvelador do racismo nos EUA.

A morte de Floyd alavancou uma onda de protestos em todo o país (Estados Unidos) e no mundo, além das redes sociais onde a *hashtag* #blacklivesmatter (vidas negras importam) ganhou força. A morte de Floyd foi o estopim para que os corpos pudessem estar em assembleia, como propõe Butler. Mas, infelizmente, não foi a única morte causada pela polícia estadunidense. Segundo a *BBC*¹⁰, um levantamento do jornal *Washington Post* mostrou que 1014 pessoas foram mortas a tiros pela polícia dos Estados Unidos no ano de 2019. As principais vítimas foram cidadãos afro-americanos. Ainda segundo a *BBC*, a ONG *Mapping Police Violence* demonstrou que, nos EUA, uma pessoa negra tem aproximadamente três vezes mais chances de ser morta pela polícia do que uma pessoa branca.

Em entrevista¹¹ para a *BBC Mundo*, a professora assistente de História e Estudos Afro-Americanos da Universidade de Iowa, Ashley Howard, afirma que o caso de Floyd não foi isolado e que as comunidades negras nos EUA estão constantemente submetidas a uma vigilância excessiva por parte da polícia. Assim, a população negra fica ainda mais vulnerável em relação àqueles que deveriam protegê-la.

Esse contexto de genocídio negro não é exclusivo dos EUA. As mortes causadas por força policial também ocorrem no Brasil. Segundo reportagem do *UOL*¹², o relatório produzido pela Rede de Observatórios da Segurança¹³ reuniu dados que demonstram que a população negra é a principal vítima da violência policial no país. Negros e pardos correspondem a 75% dos mortos pela polícia. 61% das mortes por feminicídio são de

¹⁰ Reportagem *BBC*, disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-52832621>. Acesso em: 22 Set. 2020.

¹¹ Reportagem *BBC Mundo*, disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-52893434>. Acesso em: 22 Set. 2020.

¹² Reportagem *UOL*, disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2020/07/15/negros-sao-75-dos-mortos-pela-policia-no-brasil-aponta-relatorio.htm>. Acesso em: 22 Set. 2020.

¹³ Rede de Observatórios da Segurança, disponível em <http://observatorioseguranca.com.br/>. Acesso em: 22 Set. 2020.

mulheres negras. A taxa de homicídios de homens negros entre 19 a 24 anos é de mais de 200 a cada 100 mil habitantes.

João Pedro Matos Pinto, 14 anos; Ágatha Felix, 8 anos; Kauê Ribeiro dos Santos, 12 anos; Kauan Rosário, 11 anos; Jenifer Cilene Gomes, 11 anos; Kauan Peixoto, 12 anos; Kethellen Umbelino de Oliveira Gomes, 5 anos, são crianças que morreram em contexto de operação policial no Brasil, fazendo parte do quadro de mortes causadas pela violência policial, pela política de extermínio de negras e negros. Outro caso que demonstra a violência policial é a morte de Evaldo Rosa dos Santos, 46 anos, que teve o seu carro alvejado por mais de 80 tiros em uma operação do exército no Rio de Janeiro. Evaldo ia para um chá de bebê. Dentro do seu carro branco estava ele, seu sogro, a esposa, o filho de sete anos e uma amiga do casal.

Essas são questões urgentes que tratam da nossa sobrevivência. O estudo sobre *Moonlight* (2016) traz uma discussão emergente no campo da Comunicação, que diz respeito à representatividade LGBTQIA+ negra. Conforme apontado por Barbosa (2016), estuda-se, na área da Comunicação, “questões relativas às práticas e aos processos comunicacionais que ainda estão em curso” (BARBOSA, 2016, p.203), ou seja, questões do presente, assim como a proposta desta dissertação.

Barbosa (2016) vai dizer ainda que os projetos da Comunicação estão no mundo e que se referem “aos indivíduos e grupos humanos, que serão observados, percebidos e narrados. Há uma continuidade entre narrativa e mundo” (BARBOSA, 2016, p. 200). *Moonlight* (2016) faz esse movimento de olhar para o mundo e seus indivíduos, mais especificamente, para os sujeitos gays negros. Desse modo, olhar para o filme é olhar também para esse grupo de indivíduos, e isso faz parte do fazer comunicacional. A atualidade da discussão permite a compreensão dos problemas sociais abordados na narrativa. Permite, também, pensar outros modos de vida e de existência. Assim como permite também outras formas de olhar a vida e problematizar as representações. Como nos ensina Butler (2019), é preciso propor que sociedades possam evoluir para um viver melhor.

Ter *Moonlight* (2016) como objeto de estudo demanda algumas discussões que pretendemos estruturar, neste momento, em dois capítulos teóricos e um capítulo metodológico. O primeiro capítulo, intitulado “As relações raciais nos Estados Unidos da América”, discute os conceitos de racismo e raça, fala sobre a necropolítica e o genocídio negro, propondo uma discussão sobre o lugar de fala como insubmissão. Esse capítulo tem por referência autores como, Eduardo Bonilla-Silva, Silvio Almeida, Djamila Ribeiro, Angela Davis, bell hooks, Achille Mbembe e Frantz Fanon.

O segundo capítulo discute as questões de gênero, sexualidade e masculinidades. A partir de uma perspectiva interseccional, entre raça e sexualidade, pensamos os corpos de sujeitos negros e gays e o processo pedagógico que ocorre sobre estes. Além disso, propõe um caminho para masculinidades feministas. Os principais autores para construção do capítulo são: bell hooks, Judith Butler; Guacira Lopes Louro; Raewyn Connell; Osmundo Pinho; Michel Foucault; Rolf Malungo de Souza e Lucas Veiga.

No terceiro e último capítulo, realizamos a análise do filme *Moonlight: sob a luz do luar* (2016), do diretor Barry Jenkins, no intuito de compreender como o filme é construído a partir do discurso social da negritude, da homossexualidade e das masculinidades e, ainda, como ele desconstrói e interfere nesse discurso ao trazer a perspectiva do amor, cujo sentido é trabalhado por hooks (2006, 2019).

A pesquisa aqui empreendida tem por objeto de análise o filme *Moonlight: sob a luz do luar* (2016). Esta é uma obra audiovisual e como tal necessita de métodos de análise que deem conta de suas especificidades. Várias são as formas de olhar para um filme, dentre elas a análise fílmica, que também oferece diversas possibilidades.

Conforme explica Jacques Aumont e Michel Marie (2004) no texto “A análise do filme”, a análise fílmica não é uma novidade. Inclusive, podemos considerar o seu surgimento próximo ao do próprio cinema. Os autores apontam como as primeiras análises os comentários feitos por cronistas das sessões do Cinematógrafo, e que ali já existia um caráter analítico. Apesar disso, tal qual a teoria do cinema, não existe um método universal sobre a análise fílmica (AUMONT; MARIE, 2004).

Para entendermos a análise fílmica, precisamos compreender o que é um filme. Por isso, nos pautamos na concepção de Aumont e Marie (2004), que enxergam o filme como:

uma obra artística, autônoma, susceptível de engendrar um texto (análise textual) que fundamente os seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icônica), produzindo um efeito particular no espectador (análise psicanalítica). (AUMONTE; MARIE, 2004, p. 10)

Sendo assim, podemos compreender o filme como algo que contém uma narrativa convertida em aspectos visuais (imagens) e sonoros (trilha sonora, diegética, sons em geral) que promovem algum efeito em quem o assiste. É sobre esse conjunto audiovisual que o pesquisador irá debruçar na hora de realizar a análise. O olhar do pesquisador só irá se tornar analítico quando ele se propor a dissociar certos elementos do filme e se interessar

especialmente por determinado momento, determinada imagem ou parte dela e/ou determinada situação (AUMONTE; MARIE, 2004).

Portanto, a análise de filmes é uma atividade descritiva e interpretativa. A interpretação é o principal aspecto da análise, é ela que vai definir se uma análise foi realizada de forma bem-sucedida ou não. Desse modo, “a análise bem sucedida será a que consegue utilizar essa faculdade interpretativa, mas que a mantém num quadro tão estritamente verificável possível” (AUMONTE; MARIE, 2004, p. 17). Sendo assim, não é algo realizado de forma arbitrária.

Não existe um modelo universal da análise fílmica, por esse motivo, cada analista deve construir mais ou menos o seu próprio modelo de análise, visto que cada filme ou fragmento analisado vai ter suas particularidades e demandas. Apesar disso, o modelo construído deve ter bases nas teorias da análise fílmica, ou seja, “até certo ponto não existem senão análises singulares, inteiramente adequadas no seu método, extensão e objecto, ao filme particular de que se ocupam” (AUMONTE; MARIE, 2004, p. 15). Conforme Aumont e Marie (2004) explicam, a questão não é o método geral das análises, mas sim a possibilidade e a maneira de analisar um filme.

Mesmo não existindo um modelo universal da análise fílmica, existe um consenso de que ela consiste em pelo menos duas etapas. Primeiro ocorre a decomposição da película em quadros e a sua descrição. Posteriormente, buscamos compreender a relação entre as partes decompostas, ou seja, a interpretação dessas partes (PENAFRIA, 2009).

Desse modo, o objetivo geral de uma análise fílmica é explicar e esclarecer o funcionamento de um filme, propondo uma interpretação. Essa é uma atividade que separa elementos e, após identificá-los, percebe-se a articulação entre os mesmos. Ao realizar uma reconstrução, é possível captar de que modo os elementos da obra cinematográfica foram associados (PENAFRIA, 2009). O analista não constrói outro filme, mas ele volta ao filme observando a relação entre os elementos.

É importante não confundirmos a análise fílmica com a análise crítica. A crítica tem por objetivo atribuir um valor à obra cinematográfica, algo que pode, inclusive, beneficiar a análise fílmica. Manuela Penafria (2009) explica que, apesar de poder contribuir para a análise, é comum a crítica utilizar frases feitas e adjetivos que poderiam ser utilizadas para se referir aos filmes que não são os criticados. Além disso, características singulares e especificidades podem ser deixadas de lado. Na crítica do cinema, não ocorre a primeira etapa da análise de um filme: a decomposição. Assim, a segunda etapa de reconstrução, tendo em conta os elementos decompostos, também não acontece:

Não quer isto dizer que a crítica não faça interpretação, apenas afirmamos que a mesma não é feita, na maior parte dos casos, a partir da decomposição dos (ou de apenas alguns) elementos de um determinado filme. Sendo assim, podemos supor que a interpretação afastada da actividade de análise não toma o filme como seu ponto de chegada, pelo que as interpretações vagamente se referem ao filme e sofrem de uma carga adjectiva que os qualifica abstractamente. (PENAFRIA, 2009, p. 3)

A análise fílmica, por outro lado, possibilita que olhemos para cada elemento separadamente, identificando quadro por quadro, buscando as peculiaridades que podem passar despercebidas se não observadas dessa forma. Isso permite a percepção de novos sentidos na orientação do trabalho de pesquisa. Então, quando olhamos para os elementos que compõem um filme de forma separada, temos a possibilidade de compreender os sentidos passados por ele.

Para decompor uma obra audiovisual, podemos utilizar programas que permitem a extração automática de frames no formato JPG ou, como conhecemos, imagens cinemáticas. Para isso, basta especificarmos o vídeo de origem (no caso, o longa-metragem) e o número de imagens cinemáticas que se deseja extrair. Ainda, é possível estabelecer um intervalo entre os frames, estabelecendo um intervalo de segundos ou o número total de imagens que se deseja extrair.

Após a extração das imagens cinemáticas, ainda na fase de decomposição, descrevemos aquilo que vemos. Segundo Vanoye e Galiot-Lété (1992), nessa fase, não devemos interpretar as imagens, pois isso poderia provocar uma fabulação pessoal. Sendo assim, a interpretação ocorre apenas na segunda fase de análise. Com o filme decomposto e descrito, o pesquisador começa a observar a relação entre as partes, no intuito de criar categorias que o ajudem a responder as questões levantadas na pesquisa.

Saber como olhar para *Moonlight* (2016) tem sido o nosso maior desafio. Sabemos o que buscamos: entender como o filme é construído a partir do discurso social da negritude, da homossexualidade, das masculinidades e como ele desconstrói e interfere nesse discurso. Suspeitamos que é o amor relacional, como proposto por hooks (2006/2019), que possibilita essa desconstrução e interferência. Mas como flagrar isso na narrativa fílmica? Além disso, compreendemos o amor como um chamado coletivo (BUTLER, 2019), uma vez que ele, como nos mostra hooks (2006/2019), é um movimento político, uma aliança na marginalidade.

Moonlight (2016) tem um importante carácter biográfico, por isso nos atentaremos à história de vida de Chiron, protagonista do longa-metragem. A partir da trajetória dele,

elencamos algumas categorias que interferem no contexto biográfico. São elas: sexualidade, raça e o meio social. Acreditamos que esses eixos irão nos ajudar a analisar o nosso objeto.

Elaboramos os quadros descritivos em anexo no intuito de compreender mais o objeto e pré-selecionar o que estamos chamando de encontros do protagonista. Eles trazem uma visualidade de *Moonlight* (2016), além de ser uma prévia do que irá aparecer na análise.

Os quadros demonstram um esboço das relações de Chiron que iremos analisar em *Moonlight: sob a luz do luar* (2016), ou melhor, os “lugares”. A ideia de não-lugar, entre-lugar e lugar são eixos que nos ajudam a pensar o contexto social, o contexto da sexualidade, o contexto da raça e o contexto biográfico, questões que atravessam esses eixos.

Assim, as cenas que correspondem ao encontro de Chiron, Juan e Teresa são entendidas como o lugar, o espaço do lar; as cenas com Chiron e Juan são como o entre-lugar, a possibilidade de fuga de uma realidade; as cenas de Chiron e Terrel são como o não-lugar, o espaço da violência, da opressão, da não aceitação. Buscamos entender ainda até que ponto esses “lugares” são instáveis ou não, e até que ponto interferem uns nos outros. Por exemplo, na cena em que Paula e Chiron se perdoam e na cena em que Terrel agride Chiron, esses lugares se transformam. Além disso, como e quando esses espaços são atravessados pela proposta de amor relacional cunhada por hooks (2009, 2019).

O amor relacional propõe um espaço em que o sujeito possa se desenvolver e contar com o apoio de seus semelhantes. Questiona o enquadramento do amor como algo inerente apenas à branquitude e à heteronormatividade, à vantagem de sujeitos brancos em relação aos sujeitos negros.

hooks (2009, 2019) está dizendo que nós, sujeitos negros, não somos predestinados à ausência do amor. A autora rompe com o processo de desumanização que ocorre sobre os nossos corpos, este que culmina na impossibilidade de dar e receber afeto. O amor relacional é um movimento coletivo e político, mais do que uma ideia, oferece respostas práticas para que possamos modificar as estruturas em que vivemos.

Desse modo, buscamos entender como as ideias de não-lugar, entre-lugar e lugar – que serão exploradas no desenvolvimento analítico – são atravessadas pelo conceito de amor relacional proposto por hooks (2006, 2019), ressignificando assim, a partir de *Moonlight* (2016), os discursos impostos sobre o social, a sexualidade e a raça.

1. Capítulo 1 – AS RELAÇÕES RACIAIS NOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA

1.1. Raça e racismo

Antes de entrarmos nas relações raciais dos Estados Unidos da América, é indispensável discutirmos os termos Raça e Racismo, uma vez que essas são categorias importantes para entendermos a situação da população negra no país americano. O conceito de raça não é algo fixo, o seu sentido está atrelado às condições históricas em que é utilizado, ou seja, é um conceito relacional e histórico¹⁴, assim, “a história da raça ou das raças é a história da constituição política e econômica das sociedades contemporâneas” (ALMEIDA, 2019, p. 24-25). A raça não deve ser lida apenas como um complemento ao capitalismo e sim como algo que está inscrito em seu desenvolvimento, uma vez que é algo entalhado em toda a evolução do capitalismo, sendo indissociável dele (MBEMBE, 2018). Teixeira (2019) complementa dizendo que: “A raça passa a ser desenhada enquanto estrutura, como laboratório de poder que consolida lugares políticos de dominação, de enfraquecimento do outro, em suma, de organização política pautada no interesse de quem merece viver e quem, em outra ponta, está destinado à morte” (TEIXEIRA, 2019, p. 819).

Entender que raça é uma construção social “significa dizer que raças são ficções criadas pelo Homem, criações da mente humana baseadas em fatores que não têm significado, embora lhe seja atribuído um significado por construções feitas por nós e que com as quais (alguns de nós) concordamos” (MORRIS E TREITLER, 2019, p. 17). Esses autores, ao escreverem acerca da constituição da ideia de raça, vão explicar que os estadunidenses partilham um conjunto de ideias sobre como definir sujeitos de uma determinada categoria social. Além disso, espera-se que sujeitos que se enquadram nessa categoria se comportem de determinados modos diante de pessoas racialmente diversas.

É durante o processo de constituição da raça que surge a ideia de homem universal. Esse modelo de homem é presumido nas características do homem europeu, branco, rico e heterossexual. Desse modo, o sujeito universal passa a ser a norma, e todos os outros sujeitos

¹⁴ A ideia de raça funciona apenas a partir de um contexto específico, e esse contexto é necessário para seu entendimento. Por exemplo: pessoas consideradas brancas no Brasil, ao irem para os Estados Unidos da América e Europa, não são consideradas brancas, e sim latinas. Isso faz parte do cenário relacional e histórico.

e culturas que não fazem parte desse modelo se tornam subclasses, seres inferiores. Fanon (2008) explica que, a partir do momento que se tem esse homem universal, o sujeito branco entende que é predestinado a se apropriar do mundo, a tê-lo somente para si, como explica Bonnilla-Silva (2020):

Quando a raça surgiu na história da humanidade, ela formou uma estrutura social (um sistema social racializado) que concedia privilégios sistêmicos aos europeus (os povos que se tornaram “brancos”) em detrimento dos não europeus (os povos que se tornaram “não brancos”). Os sistemas sociais racializados ou a supremacia branca, em suma, tornaram-se globais e afetaram todas as sociedades às quais os europeus estenderam seu alcance. Concebo, pois, a estrutura racial de uma sociedade como a totalidade das relações e práticas sociais que reforça o privilégio branco. (BONILLA-SILVA, 2020, p. 33)

Uma vez que existe a raça, passa a existir o sujeito branco, que é uma metáfora para o poder: “o mundo não é branco. Nunca foi branco. Não pode ser branco. O branco é uma metáfora para o poder, e isso é apenas um jeito de descrever o banco Chase Manhattan” (BALDWIN, 1979)¹⁵. Assim como branco é uma metáfora para o poder, nas palavras de Toni Morrison (2020), americano significa “branco”, e qualquer sujeito que vier depois dele será caracterizado por um hífen, “afro-americano”, pois não é pertencente à categoria.

Então, na lógica do colonizador, o negro não seria mais homem (MBEMBE, 2018; FANON, 2008). O preto seria inumano, bestial e estúpido, uma subclasse. O projeto liberal-iluminista, ao contrário do que muitos acreditam ou ignoram, teve influência na constituição do lugar do negro. Ele não promovia a igualdade entre os homens e, ao contrário, não reconhecia todos os sujeitos enquanto seres humanos (ALMEIDA, 2019). O Outro, nesse caso, o sujeito negro, não é constituído enquanto semelhante, mas como “objecto intrinsecamente ameaçador, do qual é preciso proteger-se, desfazer-se, ou que, simplesmente, é preciso destruir, devido a não conseguir assegurar o seu controle total” (MBEMBE, 2018, p. 26). Assim, o projeto iluminista vigora, sobretudo, a serviço do europeu, isto é, do homem branco.

O processo de construção de certas subjetividades em detrimento de outras está a serviço de um necropoder (MBEMBE, 2018) sustentado e legitimado pela branquitude. Desse modo, o processo de construção dos corpos perpassa as estruturas discursivas de poder que determinam o lugar de quem será reconhecido como vida e daqueles que serão destinados à

¹⁵ Trecho retirado do documentário “Eu não sou seu negro”, 2016.

morte, pois, “A raça e o racismo se consolidam, na modernidade, como técnica de hierarquização social e como determinação da marcação política camuflada de discurso biológico” (TEIXEIRA, 2019, p. 818).

Esse processo que desconstitui a população negra de sua humanidade é um dos reflexos da colonização. O colonialismo, à princípio, tinha por objetivo a universalização no intuito de inserir os colonizados na modernidade. Mas, pela forma violenta como o sistema foi aplicado, ele “acaba sendo um exemplo perfeito de antiliberalismo” (MBEMBE, 2018, p. 175).

[...] é nesse contexto que a raça emerge como um conceito central para que a aparente contradição entre a universalidade da razão e o ciclo de morte e destruição do colonialismo e da escravidão possam operar simultaneamente como fundamentos irremovíveis da sociedade contemporânea. Assim, a classificação de seres humanos serviria, mais do que para o conhecimento filosófico, como uma das tecnologias do colonialismo europeu para a submissão e destruição de populações das Américas, da África, da Ásia e da Oceania. (ALMEIDA, 2019, p. 28)

Para poder justificar essa desumanização do sujeito negro, as teorias racistas recorrem ao determinismo biológico¹⁶ ou racismo científico. Nessa teoria, as características físicas são associadas a animais e, junto do determinismo geográfico¹⁷, passam a ser usados como justificativa para as diferenças morais, psicológicas e intelectuais entre as diversas raças. Esses dois registros se entrecruzam e se complementam. Almeida (2019) explicita que a associação do povo negro à “bestialidade” e à “ferocidade” é comum no racismo, antecedendo as práticas discriminatórias e genocidas que envolvem o povo negro. Dentre as características biológicas, a cor (fenótipo), por ser um dos aspectos biológicos mais visíveis, se torna o principal critério de julgamento (FANON, 2008).

Apesar do que as teorias deterministas tentam nos fazer acreditar, podemos constatar que a raça não é um fator natural ou genético. Ela é um elemento político, uma projeção antropológica que naturaliza desigualdades, legitima segregações e o genocídio de populações consideradas minoritárias. Para que o conceito raça tenha sentido, é necessário que ele seja lido no contexto socioantropológico (MBEMBE, 2018; ALMEIDA, 2019).

¹⁶ Racismo científico pode ser entendido como as teorias biologizantes desenvolvidas no século XIX para justificar uma inferioridade natural do negro e assim justificar a escravidão nas américas (RIBEIRO, 2019).

¹⁷ O determinismo geográfico é aqui entendido como o local que determinado povo tem sua origem e cultura.

Conseqüentemente, o racismo é um sistema de discriminação que se apoia na ideia de raça como fundamento para imprimir vantagens e desvantagens para indivíduos com base no grupo racial ao qual pertencem. E é ainda um processo político, uma vez que, para vigorar e influenciar a organização da sociedade discriminando sistematicamente grupos sociais, ele depende do poder político:

As estruturas raciais permanecem no seu lugar pelas mesmas razões que outras estruturas o fazem. Uma vez que os atores racializados como “brancos” - ou como membros da raça dominante – recebem benefícios materiais da ordem racial, eles lutam (ou recebem passivamente os múltiplos salários da branquitude) para preservar seus privilégios. Em contraste, aqueles definidos pertencentes à raça ou às raças subordinadas lutam para mudar o status quo (ou resignam à sua posição). (BONILLA-SILVA, 2020, p. 34)

Desse modo, as estruturas raciais existem e permanecem apenas porque beneficiam os membros do grupo dominante conferindo desvantagens aos demais.

1.2. Da escravidão aos movimentos pelos Direitos Civis

Por ser *Moonlight* (2016) um filme estadunidense, é importante que pensemos como os Estados Unidos vêm lidando com as questões raciais. Mas, para iniciarmos essa discussão, nos atentemos, primeiramente, em outra obra audiovisual. Logo nos primeiros minutos de *Eu Não Sou Seu Negro* (2016) – documentário dirigido pelo cineasta haitiano Roul Peck e roteiro construído a partir do livro incompleto *Remember This House* (1979), de James Baldwin –, ouvimos: “A história do negro nos Estados Unidos da América é a história dos Estados Unidos da América. E não é uma história bonita”. Essa história tem como um de seus primeiros marcos o trabalho escravo.

Mesmo após a revolução americana contra a colonização inglesa – a chamada independência dos Estados Unidos declarada em 4 de julho de 1776 –, a escravidão não foi extinta. Pelo contrário, a Constituição Americana sanciona a escravidão. Desde o governo de George Washington, primeiro presidente dos EUA, “o regime presidencialista do país esteve organicamente ligado a essa instituição de máxima opressão e exploração: depois da fundação da República estadunidense, por 32 anos, a presidência foi ocupada por proprietários de escravos” (MANOEL; LANDI. 2020, p. 20).

Em 1700, a população de pessoas escravizadas no país era de aproximadamente 330 mil. Desse período até 1800, acredita-se que esse número aumentou para cerca de 3 milhões e pode ter passado de 6 milhões em 1850. Isso mostra o crescimento vertiginoso de pessoas escravizadas mesmo após a independência. Segundo Domenico Losurdo (2015), o que contribuiu para o crescimento do regime escravocrata foi o mundo liberal.

O regime escravocrata foi extinto nos Estados Unidos com a Guerra Civil Americana, ou como é comumente conhecida, Guerra de Secessão, que durou de 1861 a 1865. A Guerra Civil teve participação de pessoas negras e ex-escravizados e “buscava, essencialmente, dobrar as resistências do latifúndio e afirmar a hegemonia do capital industrial e bancário nortista” (MANOEL; LANDI, 2020, p. 23). Abraham Lincoln, no intuito de atender os interesses da burguesia industrial nortista, valendo-se de expedientes de estado de exceção contra os proprietários de escravos do Sul, declarou o fim da escravidão.

É importante destacarmos que apesar de Abraham Lincoln ser uma importante peça para abolição da escravatura, o mesmo não possuía uma posição antirracista, acreditando que as diferenças físicas entre negros e brancos era um impeditivo para que as duas raças possuam as mesmas condições de igualdade social e política, conforme diz Manoel e Landi (2020). A abolição tinha, também, os seus interesses econômicos.

A escravatura nos Estados Unidos durou aproximadamente dois séculos, e foi através dela que a elite sulista acumulou riquezas. Os sujeitos que haviam sido escravizados, assim como no Brasil, foram relegados à própria sorte após a abolição. As desigualdades raciais que começam a surgir a partir desse período moldam as políticas econômicas e os comportamentos nos EUA até os dias de hoje:

Elas informam como compreendemos um ao outro como seres étnicos, formando nosso conhecimento quanto a quem pertence à nação e quem nunca será incluído, também contribuindo para nosso julgamento quanto a se devemos culpar a hierarquia racial ou os socialmente excluídos pela situação difícil desses últimos. (MORRIS E TREITLER, 2019, p. 18)

Após a Guerra de Secessão, o país inicia o período de reconstrução, no qual as tropas nortistas deixam os estados do Sul fazendo com que os ex-proprietários de escravos retomem o seu poder político e dando início a uma série de leis segregacionistas que viriam a ser conhecidas como regime *Jim Crow*. Conforme aponta Bonilla-Silva (2020), a transição do período escravocrata para o regime *Jim Crow* foi de inconsistência, e os negros, então livres,

passaram a ser considerados uma ameaça à supremacia branca, uma vez que a escravidão não exigia um conjunto sofisticado de regras para manter o distanciamento.

Por isso, “de forma lenta, mas segura, leis e práticas segregacionistas surgiram depois de 1865 e foram consolidadas nos anos de 1880 com a promulgação das leis *Jim Crow* em todo o sul” (BONILLA-SILVA, 2020, p. 51), promovendo a dominação racial nos Estados Unidos. Essa dominação “se configura como um complexo orgânico e dinâmico de brutalidade, violência e desumanização que articula Estado e sociedade civil com fronteiras mais turvas, com a interação entre as formas legais e ilegais de opressão, de acordo com a conjuntura histórica” (MANOEL; LANDI, 2020, p. 24).

A retomada de forças do Sul possibilitou que os brancos sulistas levassem os sujeitos negros de volta às plantações para trabalharem de forma forçada, recebendo uma baixa compensação. Os ex-escravizados ficavam responsáveis pelo cultivo de um pedaço de terra e tinham que pagar uma espécie de arrendamento. Com isso, não conseguiam arcar com as despesas e se endividavam com seus antigos senhores, de modo que não alcançavam sua independência financeira para comprar comida e uma moradia. Ou seja, esse era um processo de escravidão não declarado (MORRIS E TREITLER, 2019).

A segregação subordinava os negros em relação aos brancos, de modo que pessoas negras não deveriam utilizar banheiros, frequentar os mesmos colégios que as pessoas brancas, deviam sentar-se no fundo dos transportes públicos e/ou não podiam se hospedar em hotéis. Como todo sistema de segregação, havia uma separação do trabalho, pessoas negras ficavam com as piores condições de trabalho, os piores salários e não tinham direitos garantidos por sindicatos. Esses são apenas alguns exemplos do tratamento recebido pelas pessoas negras em um contexto de hegemonia branca. Conforme explicam Morris e Treitler (2019):

Assim, a vigência formal do regime *Jim Crow*, que perdurou por nove décadas, correspondeu a um sistema brutal de dominação racial, legitimado pela lei, pela violência e pelos costumes. Por conta dele, em meados do século XX, as enormes populações negras nos Estados Unidos eram pobres, sem teto, tinham baixo índice de escolaridade e batalhavam contra a intimidação produzida pela violência. (MORRIS E TREITLER, 2019, p. 23)

Esse período também ficou marcado pelos linchamentos públicos de pessoas negras que chegavam a ser anunciados em folhetos locais, atraindo uma multidão (crianças podiam tirar o dia de folga na escola para presenciar tal ato hediondo de violência), e tinham o apoio

das autoridades públicas. Em 1916, Jesse Washington, um trabalhador afro-americano de 17 anos, foi acusado de estuprar e assassinar Lucy Fryer, uma jovem branca. O crime não teve nenhuma testemunha, mas o jovem assinou uma confissão após ser coagido. Um júri composto apenas por homens brancos foi formado e, em menos de cinco minutos de julgamento, Jesse Washington teria sua humanidade negada e seria condenado.

O jovem saiu do tribunal arrastado e foi linchado por centenas de pessoas. O seu corpo foi acorrentado a um poste, seus dedos foram cortados. Ele foi castrado e queimado. Quando Jesse ficou totalmente carbonizado, partes do seu corpo foram vendidas como lembranças e fotos se transformaram em cartões postais.

Os linchamentos faziam parte da cultura americana. Em 1918, Mary Turner, uma mulher negra que estava grávida, foi enforcada em uma árvore. Teve seu corpo embebido em gasolina e queimado. Ela balançava enquanto as chamas consumiam sua carne. Um homem na multidão, não satisfeito e tomado pelo ódio aos negros, puxou uma faca e cortou o ventre de Mary. O bebê que ali estava acolhido caiu, gemeu fraco e recebeu um pontapé.

Sendo assim, nos Estados Unidos os sujeitos negros deveriam temer não apenas a força policial, mas todo e qualquer sujeito branco:

o branco podia estuprar uma mulher negra e nada acontecer; espancar um negro e nada acontecer; matar e torturar com requintes de crueldade um negro e nada acontecer. Em caso de reação, em legítima defesa, o negro poderia esperar a prisão, pena de morte ou a morte pura e simples por linchamento. A situação da população negra, em vários estados do Sul e com formas diferentes e um pouco menos brutais no Norte, expressa-se objetivamente como a negação total da condição de ser humano, sujeito de direito e portador de direitos civis. (MANOEL; LANDI, 2020, p. 25)

Em *Mulher, raça e classe* (2016), Angela Davis explica que, antes dos linchamentos serem consolidados como uma instituição aceita pela população, foi necessário justificar o horror e a barbárie convincentemente. Para que isso fosse possível, criou-se o mito do estupro negro e assim, a acusação de estupro tornou-se uma arma poderosa para legitimar os linchamentos de pessoas negras, principalmente dos homens negros.

Outros aspectos do regime segregacionista *Jim Crow* era a proibição de relacionamentos entre sujeitos brancos e negros. Os brancos que viessem a possuir algum tipo de relação amistosa com negros poderiam ser acusados de trair a própria raça, sendo assim, era necessário que aceitassem e colaborassem com o apartheid (MANOEL; LANDI, 2020).

Bonilla-Silva (2020) explica que o apartheid nos EUA implicava em manter os negros nas áreas rurais desenvolvendo atividades agrícolas e excluindo-os dos processos políticos. Mas, à medida que os negros, contestando sua posição socioeconômica, passaram a migrar para as áreas urbanas e, posteriormente, para o norte e oeste, buscando outros meios de sobrevivência que não a agricultura, formando organizações políticas, a estrutura de segregação começou a se dissolver.

No ano de 1909, é fundada a Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor, a NAACP, presidida durante muitos anos pelo sociólogo William Edward Burghardt (W.E.B Du Bois). A associação é uma das mais importantes e antigas frentes em prol dos direitos civis para pessoas negras nos Estados Unidos, propondo o combate em duas frentes: na educação e na frente judicial. A associação foi responsável por diversos processos contra as leis *Jim Crow*. Em 1954, a associação chegou a ter aproximadamente meio milhão de sócios.

Foi uma das associadas da NAACP que deu início a uma onda de movimentos pelos direitos civis. No dia primeiro de dezembro de 1955, Rosa Parks, secretária da NAACP, recusou-se a ceder o seu lugar no ônibus para um homem branco em Montgomery, no Alabama. A recusa dela culminou em sua prisão motivando o boicote aos ônibus de Montgomery, movimento que tinha por objetivo acabar com a política de segregação nos transportes públicos.

Outro membro importante para a NAACP foi o secretário Medgar Wiley Evers, responsável por organizar junto do Conselho Regional da Liderança Negra um boicote às empresas que negavam que os negros utilizassem os banheiros. Um episódio marcante na militância de Evers foi o apoio dado a James Meredith, primeiro negro a ingressar em uma universidade, que, inicialmente teve sua matrícula negada na Universidade do Mississippi. O ativista chamou a atenção de supremacistas brancos, tendo sofrido alguns atentados, resultando em sua morte no dia 12 de junho de 1963, após ser atingido por uma bala nas costas. O responsável pelo crime foi Byron De La Beckwith, supremacista branco e membro da Ku Klux Klan (KKK).

Beckwith foi preso e teve seu primeiro julgamento no ano de 1964, onde um júri totalmente branco não chegou a um acordo, concedendo, assim, a liberdade para o criminoso. A não condenação provocou a indignação da sociedade civil e de diversos artistas como Bob Dylan, Nina Simone e Phil Ochs, que escreveram canções¹⁸ em homenagem ao ativista. No

¹⁸ As músicas em homenagem a Medgar Wiley Evers podem ser conferidas nos links: https://www.youtube.com/watch?v=ZIKrGg15eds&ab_channel=BobDylan-Topic; https://www.youtube.com/watch?v=-HM2S6TVYII&ab_channel=NinaSimoneVEVO;

ano de 1994, o caso foi reaberto devido ao surgimento de novas evidências, o corpo de Evers foi exumado para autópsia, e Beckwith foi condenado à prisão, da qual recorreu, sem sucesso, até a sua morte em 2001.

No dia 28 de agosto do ano de 1963, Martin Luther King, então presidente da Conferência de Liderança Cristã do Sul e um dos principais líderes políticos da luta pelos direitos civis, conhecido por buscar o fim da discriminação racial através de meios pacíficos, liderou a marcha de Washington por trabalho e liberdade. Foi nessa marcha que King proferiu o seu famoso discurso “I have a dream”¹⁹ (Eu tenho um sonho), lembrado até hoje pelos movimentos negros de diversos lugares do mundo. A passeata pacífica reuniu aproximadamente 300 mil pessoas e tinha por intuito pressionar o Presidente John F. Kennedy a defender os direitos civis de pessoas negras.

Ainda em 1963, o Presidente Kennedy apresentou a Lei dos Direitos Civis no intuito de conceder igualdade ampla e nacional a todos os cidadãos americanos. Mas antes que a Lei pudesse ser aprovada JFK foi assassinado. Sendo assim, o novo presidente, Lyndon Johnson foi o responsável por assinar o Ato no dia 2 de julho do ano de 1964. Ainda nesse ano, por promover a resistência de forma não violenta, King, aos 35 anos, ganhou o Prêmio Nobel da Paz, tornando-se a pessoa mais jovem a ser condecorada com a premiação.

A Lei dos Direitos Civis foi um dos principais passos da luta dos movimentos negros estadunidenses. Mas, apesar de sua aprovação, a discriminação contra negros continuava em voga nos EUA. No ano de 1965, Martin Luther King integrou as Marchas de Selma a Montgomery no Alabama, que buscavam o direito ao voto para as pessoas negras. Aproximadamente 600 pessoas marcharam pacificamente da cidade de Selma para a capital Montgomery, mas a polícia agiu violentamente, fazendo com que o episódio ficasse conhecido como “domingo sangrento”. As marchas surtiram efeito, e, em 6 de agosto de 1965, foi assinada a Lei de direito ao voto pelo presidente Lyndon Johnson.

No dia 4 de abril de 1968, Martin Luther King, aos 39 de idade, é assassinado com um tiro no pescoço em uma varanda de hotel em Memphis. O responsável por tirar a vida de King Jr. foi James Earl Ray, um atirador de elite com ideais supremacistas. O assassinato do líder provocou protestos em mais de cem cidades dos Estados Unidos. A polícia teve conflito com os manifestantes, levando a óbito mais de 40 pessoas.

https://www.youtube.com/watch?v=Xwh3UwElu6c&ab_channel=PhilOchs-Topic;
[https://www.youtube.com/watch?v=7KZdYh2CdOg&ab_channel=PhilOchs-Topic.](https://www.youtube.com/watch?v=7KZdYh2CdOg&ab_channel=PhilOchs-Topic)

¹⁹ O discurso de Martin Luther King Jr. pode ser assistido com legendas no endereço: [https://www.youtube.com/watch?v=fz_7luovxPc&ab_channel=TVNOTICIAS2011.](https://www.youtube.com/watch?v=fz_7luovxPc&ab_channel=TVNOTICIAS2011)

Outro líder importante na luta pelos direitos civis para pessoas negras foi El Hajj Malik El Shabazz, ou como é mundialmente conhecido: Malcolm X. Ao contrário do que propunha o pacifista Luther King, Malcolm X acreditava que a resistência da população negra deveria ser por qualquer meio, inclusive através da violência como autodefesa. Isso não significa que o que ele propunha era a violência da barbárie, mas a violência como um caminho de alcançar mudanças sociais. A violência não era o único preceito da luta de Malcolm X, também tinha por base o islamismo e o socialismo, uma vez que entendia que os problemas sociais ligados a população negra possuem bases capitalistas. Malcolm fundou a Organização da Unidade Afro-Americana, um grupo não religioso e de base socialista, no intuito de unir os afro-americanos.

No dia 21 de fevereiro de 1965, Malcolm, aos 39 anos de idade, foi alvejado por 16 tiros em frente a sua esposa e suas quatro filhas enquanto discursava no Harlem. Na época do seu assassinato, acredita-se que tinha sido um atentado da nação do Islã, uma vez que tinha rompido com o grupo religioso do qual fazia parte. Mas, no ano de 2021 uma carta²⁰ de Raymond Wood, já falecido e ex-oficial da polícia de Nova York, acusa o departamento de polícia de Nova York de ter participado de uma ação junto do FBI que culminou na morte do líder dos Direitos Civis.

Mesmo com a aprovação dos Direitos Civis, a história da população afro-americana tem sido de luta e resistência desde a fundação dos Estados Unidos. A população negra ainda sofre com a segregação, com a violência policial, com as desigualdades sociais. Os líderes assassinados de modo brutal seguem sendo referência e inspirando movimentos atuais, dentre eles o *Black Lives Matter*.

O movimento nascido em 2013 foi criado por três mulheres, Alicia Garza, Patrisse Cullors e Opal Tometi, e visa ressaltar a importância da vida de sujeitos negros. O *Black Lives Matter* começou como uma *hashtag* (*#BlackLivesMatter*) nas redes sociais após o adolescente Trayvon Martín ter sido morto com um tiro no peito em Sanford, cidade da Flórida, e o acusado, George Zimmermann, declarado inocente, uma vez que alegou legítima defesa.

Uma vez no mundo virtual, o *#BlackLivesMatter* logo foi para as ruas, se espalhando mundialmente²¹ contra a violência policial. No dia 25 de maio de 2020, George Floyd foi

²⁰ Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/2021/02/21/malcolm-x-carta-de-ex-oficial-da-policia-de-ny-revela-informacoes-sobre-a-morte>. Acesso em 02 jun. 2021.

²¹ Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/06/06/protestos-espalhados-pelo-mundo-apoiam-movimento-black-lives-matter.ghtml>. Acesso em 02 jun. 2021.

morto asfixiado por um policial branco, o que motivou uma onda de protestos em diversos países, não só pela morte de Floyd, mas também pela morte de tantos outros e pelo direito de pessoas negras de viverem com dignidade.

1.3. As novas configurações racistas

Quando questionada, a maior parte da população branca estadunidense afirma não ser racista, isso porque acredita que o racismo é um preconceito de nível individual, enquanto para pessoas negras o racismo é algo sistêmico, institucional e estrutural. Além disso, quando o assunto envolve questões raciais, esses sujeitos (estadunidenses brancos) preferem o silêncio e ignoram as questões raciais, o que é visto por eles como um ato liberal e generoso (MORRISON, 2020). Isso porque, quando pensam em racismo, associam-no diretamente ao período *Jim Crow*, promovendo assim uma tentativa de apagamento da realidade social.

Atualmente, os Estados Unidos vivenciam o que Bonilla-Silva (2020) vai definir como racismo de cegueira de cor. Isso quer dizer que a forma como o racismo é manifestado se alterou devido às mudanças estruturais da sociedade estadunidense. Conforme explica Silvio Almeida, no prefácio de *Racismo sem racistas* (2020):

O racismo aberto e declaradamente segregacionista que motivou a luta pelos direitos civis não está eliminado, mas cedeu passo a um novo racismo, que se utiliza da linguagem do liberalismo para negar o peso do racismo na desigualdade, colocando-o sobre os ombros do indivíduo que não teria “o preparo necessário exigido pelo mercado” ou cuja cultura não se adaptaria “aos exigidos padrões de desempenho”. Ou seja, a constituição de sujeitos raciais no novo racismo não tem como base um discurso de inferioridade biológica ou moral, mas um discurso de desempenho. (ALMEIDA, 2020, p. 12)

Esse novo racismo, o racismo de cegueira de cor, passou a ser a ideologia racial dominante, ao passo de que se modificaram os mecanismos e as práticas de manutenção dos sujeitos negros e minorias raciais na posição de desigualdade. Hoje, em um sistema mais sofisticado e sutil de reprodução do racismo, a leitura da manutenção dos privilégios brancos é feita de modo desafiador, uma vez que não permite leituras raciais simplistas. Assim como o período *Jim Crow* foi um sistema brutal de opressão racial, o racismo de cegueira de cor

funciona “como a armadura ideológica para um sistema velado e institucionalizado na era pós-movimento dos direitos civis” (BONILLA-SILVA, 2020, p. 24).

Os brancos encontram nesse novo racismo um escudo para expressar os seus ressentimentos em relação às pessoas negras, sem que sejam acusados de serem racistas ou até mesmo alegando um “racismo reverso”. Esse novo racismo é composto por uma natureza cada vez mais velada do discurso e das práticas raciais, o que dificulta o seu reconhecimento. Invisibiliza os recursos utilizados nas reproduções racistas e evita o desenvolvimento de uma agenda política que toque diretamente nas questões raciais (BONILLA-SILVA, 2020).

O racismo de cegueira de cor é composto por quatro enquadramentos centrais, que possuem relação entre si. São eles: liberalismo²² abstrato, naturalização, racismo cultural e minimização do racismo.

O liberalismo abstrato utiliza-se de ideias associadas ao liberalismo econômico e o liberalismo político, de modo abstrato, para explicar as questões raciais. Conforme explica Bonilla-Silva, “ao enquadrar questões relacionadas à raça na linguagem do liberalismo, os brancos podem parecer ‘razoáveis’ e inclusive ‘morais’, ao mesmo tempo em que se opõem a quase todas as abordagens práticas para lidar com a desigualdade racial de facto” (BONILLA-SILVA, 2020, p. 109).

Para exemplificar como o liberalismo abstrato é utilizado na vida prática, pensemos na seguinte frase que tem por base os princípios de igualdade: “todos os sujeitos possuem as mesmas oportunidades”. Geralmente todos os indivíduos que são contra a política de ações afirmativas utilizam dessa frase ao se posicionarem. Essa é uma frase falaciosa, uma vez que sujeitos negros são sub-representados nos cargos de chefia, nas boas instituições de ensino superior e básico e em outras áreas da vida. Sendo assim, essa é uma evocação abstrata da igualdade de oportunidades. Ao ignorar os efeitos das discriminações raciais desde o período escravocrata até os dias de hoje, alegando que todos os sujeitos possuem as mesmas oportunidades, desconsiderando as diferenças entre negros e brancos, conforme diz Bonilla-Silva (2020), protege-se os privilégios brancos.

O liberalismo abstrato possibilita aos sujeitos brancos – através de ideias pautadas no liberalismo, de que são seres individuais e, conseqüentemente, podem fazer escolhas

²² Bonilla-Silva (2020) compreende o liberalismo a partir de John Gray (1986). Para os intelectuais, o liberalismo está no âmago da modernidade; da contestação filosófica, econômica, cultural e política da ordem feudal. Ele possui um conjunto de características distintas: individualismo, universalismo, igualitarismo e melhorismo, que foram endossados e colocados em prática na constituição dos Estados-nação pelas burguesias do capitalismo moderno inicial. Assim, para a burguesia, liberdade é a liberdade de comércio, a liberdade de comprar e vender. Já o individualismo refere-se ao próprio burguês, o proprietário burguês. Sendo assim, modernidade, liberalismo e exclusão racial fazem parte de um mesmo movimento.

individuais – residirem em bairros segregados, que seus filhos estudem em escolas segregadas, dentre outros privilégios, sem serem questionados, gerando consequências negativas para as minorias. Ele (o liberalismo abstrato) ignora as práticas institucionais de segregação executadas pelo próprio Estado.

Atualmente, o individualismo foi reformulado como uma justificativa para a oposição a políticas destinadas a melhorar a desigualdade racial porque são “baseadas em grupo”, em vez de “caso a caso”. De mais a mais, a ideia de escolha individual é usada para defender o direito dos brancos de viver e se associar principalmente com brancos (segregação) e de escolher exclusivamente os brancos como seus parceiros. O problema com a forma pela qual os brancos aplicam a noção de individualismo ao nosso presente enigma racial é que uma relação de dominação ainda determina as relações raciais nos Estados Unidos. [...] Assim, se grupos das minorias enfrentam discriminação baseada no grupo e os brancos têm vantagens baseadas no grupo, a exigência de tratamento individual para todos só pode beneficiar o grupo favorecido. E por trás da ideia de pessoas terem o direito de fazer suas próprias “escolhas” subjaz a falácia do pluralismo racial – a falsa pressuposição de que todos os grupos raciais têm o mesmo poder no sistema de governo estadunidense. (BONILLA-SILVA, 2020, p. 122)

Além disso, o liberalismo abstrato se utiliza da ideia de meritocracia para se perpetuar. Alega que os negros não alcançam melhores posições sociais porque não se qualificam ou não se esforçam suficientemente para mudar de *status* social. Assim, a alegação de despreparo e falta de motivação é utilizada sem questionar o fato de as pessoas “melhor qualificadas” sempre serem brancas.

O segundo eixo é o da naturalização. Ela ocorre quando fenômenos raciais são enquadrados como ocorrências naturais, assim justificam-se as declarações que possam ser lidas como manifestações racistas. Um exemplo é a afirmação de que sujeitos de determinados grupos raciais tendem a se relacionar com seus semelhantes, que todos os grupos da sociedade fazem isso, de que isso é um instinto orientado naturalmente, é algo biológico, que é o modo como as coisas são.

Ao naturalizar esses comportamentos, as afirmações não são lidas como racistas, uma vez que os grupos minoritários também fazem isso, convivem entre si. Os sujeitos brancos esquecem e/ou ignoram que fazem parte de um processo de socialização branca. Assim, “socializados em um ‘habitus branco’ e influenciados pela cultura eurocêntrica, não é de admirar que os brancos interpretem suas escolhas racializadas de outros brancos significativos como ‘naturais’” (BONILLA-SILVA, 2020, p. 127).

O terceiro enquadramento é o racismo cultural, “que se apoia em argumentos baseados na cultura, tais como ‘os mexicanos não dão muita ênfase à educação’ ou ‘os negros têm bebês demais’, para explicar a posição das minorias na sociedade” (BONILLA-SILVA, 2020, p. 110). Ou seja, ele se fundamenta em estereótipos racistas que são construídos culturalmente, como a crença de que negros não gostam de trabalhar, por exemplo.

Os brancos já não podem mais se pautar ou defender publicamente a ideia de que negros são biologicamente inferiores sem serem acusados de racismo. Mas, em contrapartida, ao se utilizarem do racismo cultural, podem culpar as minorias por serem responsáveis pela violência que sofrem, dizendo que são resultados de famílias desestruturadas, da falta de esforço, que não possuem bons valores, que são seres preguiçosos. Assim, quando negros apontam que sofrem racismo, são acusados de estarem se aproveitando para conseguir benefícios de modo fácil.

O último enquadramento do racismo de cegueira de cor é a minimização do racismo. Muitas vezes o sujeito até enxerga a sua existência, mas afirma que é melhor do que antes, que existe muita discriminação, mas que também existem muitas oportunidades. Assim, esse enquadramento dá a entender que a discriminação já não é um fator que realmente causa danos à vida das minorias, contestando, dessa forma, a sua relevância para explicar a posição coletiva de negros. Isso significa que a maior parte dos brancos acredita que a discriminação praticamente desapareceu, sugerindo que as minorias raciais utilizam da raça como um artifício para obterem vantagens, acusando-as de transformar qualquer situação em uma situação racial.

Ao minimizar a existência do racismo e ignorar a relevância da raça para a identidade americana, tais afirmações já estão cheias de significados. Conforme diz Toni Morrison, “O mundo não pode simplesmente transcender as raças, nem se desracializará por decreto” (MORRISON, 2020, s/p).

Logo, os brancos utilizam-se dos enquadramentos do racismo de cegueira de cor para manter os seus privilégios de “uma forma aparentemente não racista de afirmar suas ideias raciais sem parecerem irracionais ou raivosamente racistas” (BONILLA-SILVA, 2020, p. 141). Esses enquadramentos são importantes para que possamos reconhecer e interpretar diversas situações desse novo racismo. Ainda, “esses enquadramentos em conjunto formam um muro inexpugnável, ainda que elástico, que bloqueia os brancos da realidade racial dos Estados Unidos. O truque está no modo em que os enquadramentos se juntam uns aos outros, isto é, no muro que eles formam” (BONILLA-SILVA, 2020, p. 139).

1.3. 1. A situação atual do negro nos Estados Unidos da América

Após compreendermos como se dá a estrutura racial dos Estados Unidos, desde a escravidão até o racismo de cegueira de cor, é importante nos atentarmos para como as opressões raciais agem diretamente na vida dos sujeitos negros.

O primeiro aspecto que chama a atenção é a infância de crianças negras, mais especificamente, o primeiro ano de vida. Nos Estados Unidos, cerca de 23.000 recém-nascidos morrem antes de completar um ano de idade. A maior parte desses recém-nascidos que morrem são bebês não brancos: “em São Francisco, mães negras têm 8 vezes mais chances de sofrer com a morte de seu filho recém-nascido do que mães brancas” (MORRIS E TREITLER, 2019, p. 18). Um dos motivos que ocasiona a alta taxa de mortalidade infantil no país é o pouco acesso a serviços de saúde das mães negras e suas crianças.

E aqueles que sobrevivem e crescem vão enfrentar outras dificuldades ocasionadas pela estrutura racial estadunidense. Dentre esses problemas, está a alta taxa de encarceramento da população negra. Os Estados Unidos possuem a maior população carcerária per capita do mundo. Conforme elucidada Bonilla-Silva (2020), o encarceramento aumentou 600% nos últimos trinta anos. A raça é um fator que influencia diretamente nesse crescimento, estima-se que pelo menos um a cada três homens negros passe parte da sua vida encarcerado.

Homens correspondem a 90% dos encarcerados nos presídios e homens negros tem seis vezes mais chances de acabarem presos que homens brancos, o que posteriormente lhes causará dificuldades para ingressar no sistema trabalhista, uma vez que adquirem ficha criminal. O encarceramento em massa é um dos principais problemas atuais dos EUA: “é justo concluir que o encarceramento em massa, tendente à prisão de pessoas não brancas, eleva a opressão racial nos Estados Unidos a níveis alarmantes, na contemporaneidade” (MORRIS E TREITLER, 2019, p. 19).

O alto encarceramento de sujeitos negros deve-se, também, pela atuação da polícia que sempre utilizou força excessiva nas abordagens policiais. A população negra, principalmente os homens, sofrem com o perfilamento policial que incide em índices elevados de detenção, prisão e julgamento. Além disso, “são acusados de delitos mais graves; e é mais provável que sejam colocados em estabelecimentos prisionais públicos maiores, em vez de pequenos grupos privados, lares adotivos, centros de tratamento de drogas e de álcool”

(BONILLA-SILVA, 2020, p. 75). Um dado que ajuda a entender o sistema prisional dos EUA é o fato de existirem mais jovens sob a supervisão da justiça penal do que no ensino superior.

O encarceramento é uma forma de controle social sobre a população negra sancionada pelo Estado. Este que se utiliza-se de desculpas como as políticas de combate ao tráfico, que não visam necessariamente inviabilizar a distribuição de drogas. O Estado não questiona as ações policiais que maltratam, desrespeitam e violam os direitos da população negra, considerando-a perigosa, violenta. As comunidades negras são vigiadas por policiais que estereotipam os seus moradores, enquadrando-os como mais propensos a cometerem um ato criminoso. Um exemplo utilizado por Bonilla-Silva (2020) é o de Martin Luther King, que, por ter sido um grande líder negro, foi monitorado pelo FBI até o seu assassinato.

O racismo ainda é responsável pela diferença na posição econômica de negros e brancos. Negros são economicamente muito inferiores aos brancos devido à classificação ocupacional dividida por raça. Pessoas negras são as que mais possuem trabalhos informais nos EUA. E quando estão empregadas, possuem salários cerca de 32% menor em relação ao salário recebido por pessoas brancas. Um levantamento realizado nos anos 2000 mostrou que brancos possuem uma maior probabilidade de serem empregados em cargos gerenciais e profissionais liberais enquanto negros possuem mais chances de serem contratados para prestação de serviços, sendo a área de limpeza e manutenção de edifícios destinada aos homens, e a área de saúde, no cuidado pessoal e no cuidado alimentar, destinada às mulheres (BONILLA-SILVA, 2020).

Conseqüentemente, o acesso de pessoas negras a bens de consumo também é menor, incluindo a casa própria. Famílias negras possuem 57% mais de chances de ter a casa hipotecada se comparadas à probabilidade das pessoas brancas (MORRIS E TREITLER, 2019). O acesso à moradia é um fator importante, uma vez que existe um alto índice de segregação residencial que promove custos elevados para a população negra, que chega a pagar mais por uma residência de qualidade inferior em um mercado limitado: “quando comparados com equivalentes brancos, aos negros provavelmente serão mostrados menos apartamentos, fixados aluguéis mais altos, ou oferecidas piores condições, sendo eles direcionados para bairros específicos” (BONILLA-SILVA, 2020, p. 59).

O último ²³ aspecto que queremos destacar é o da educação, marcado pelas desigualdades mantidas pelas instituições públicas, que diferenciam a qualidade de ensino

²³ Existem mais aspectos que demonstram os efeitos da estrutura racial nos Estado Unidos da América em relação a vida da população negra. Aqui optamos por focar nesses eixos, uma vez que os entendemos como centrais.

oferecida para negros e brancos. Ainda hoje, o nível de segregação escolar é extremamente alto. De acordo com o relatório do Civil Rights Project²⁴ do ano de 2011, o aluno negro médio estudava em uma escola que era 50% negra e 28% branca, enquanto o aluno branco médio estudava em uma escola composta por 70% de alunos brancos e aproximadamente 8% negra. Bonilla-Silva (2020) explica que nos anos de 2000 e 2001 as escolas eram mais segregadas que em 1970.

As escolas voltadas para o ensino da população negra carecem de infraestrutura, uma vez que não possuem edifícios decentes; são superlotadas; não possuem equipamentos modernos (quando estes existem); não possuem material didático suficiente para todo o corpo discente; tecnologicamente são atrasados; as bibliotecas são sucateadas; os docentes e a equipe administrativa recebem menores salários. Essas desigualdades são responsáveis pelo baixo desempenho de leitura e aprendizagem e pelo conhecimento limitado da área de informática da população negra (BONILLA-SILVA, 2020).

Apesar dos índices comprovarem o caráter estrutural do racismo nas comunidades norte-americanas, “a maioria dos brancos nos EUA acredita que o racismo é uma coisa do passado e crê que ser chamado de ‘racista branco’ é algo inexprimível e horrível” (MORRIS E TREITLER, 2019, p. 26). Acreditam não se beneficiarem do sistema que favorece pessoas brancas diariamente, enquanto pessoas negras ficam sujeitas à pobreza, ao desemprego, à educação de baixa qualidade, à violência e ao encarceramento.

Legalmente, nos Estados Unidos, negros e brancos possuem os mesmos direitos civis desde 1964, mas a prática demonstra o contrário, já que para os negros dos EUA, assim como para os negros do Brasil, a segregação ainda se faz presente, demonstrando cada vez mais o aspecto estrutural do racismo.

Gostaria de retornar ao filme documentário *Eu Não Sou Seu Negro* (2016) e à fala²⁵ de Baldwin no intuito de definir os Estados Unidos: “Olhar para os EUA hoje é o bastante para fazer profetas e anjos chorarem. Esta não é a terra da liberdade, é apenas, com muita boa vontade e esporadicamente, a terra dos corajosos”. Apesar de se referir a sua época, a fala do escritor vale para os dias atuais. Os EUA, por mais que tentem nos fazer acreditar, continuam não sendo a terra das oportunidades, mas sim a terra da desigualdade e da opressão. Por isso, quando Trump e seus eleitores regurgitavam "*Make America Great Again*" (faça os EUA grandes de novo), o slogan da campanha que elegeu o ex-presidente não fazia sentido. Pois os EUA continuam sendo “grande” naquilo que tem de mais violento. Ainda é preciso coragem.

²⁴ Disponível em: https://www.civilrightsproject.ucla.edu/events/copy_of_2010. Acesso em 25 de fev. de 2021.

²⁵ No filme, a fala é narrada pelo ator Samuel L. Jackson.

1.4. O protagonismo negro no cinema e o protagonismo de Chiron em *Moonlight*

Não podemos nos esquecer de que a pesquisa aqui realizada tem por objeto uma obra cinematográfica, o filme *Moonlight* (2016). Consequentemente, ao discutirmos o contexto racial dos Estados Unidos da América, também, precisamos discutir como a indústria cinematográfica e como os seus realizadores e realizadoras, negros e negras, são afetados por essa indústria que é atravessada por esse sistema racial que discutimos anteriormente.

Como sabemos, Hollywood é um espaço de manutenção do *status quo* desde a sua fundação. Os heróis hollywoodianos clássicos são homens brancos, e isso tem relação direta com a fundação dos Estados Unidos, uma vez que o cinema reflete a sociedade estadunidense, como nos diz Baldwin:

Para mim, os heróis eram brancos, e não só por causa dos filmes, mas por causa do país em que eu morava, do qual os filmes eram apenas um reflexo. Eu desprezava e temia esses heróis porque eles realmente se vingavam. Achavam que a vingança era um direito deles. É, eu entendia isso. Meus compatriotas eram meus inimigos. (BALDWIN, 1979, s/p)

As palavras de Baldwin nos fazem atentar para o fato de que enquanto homens brancos são construídos como heróis, homens negros ou todos aqueles que destoam da imagem do branco, são construídos pelo e no imaginário social como inimigos. Desse modo, as próprias minorias passam por um processo pedagógico que ensina a odiar os seus iguais.

Mas, isso é a Hollywood clássica, onde filmes como *O Nascimento de uma Nação* (1915) são possíveis. A atual indústria cinematográfica norte-americana, assim como o restante da estrutura social, utiliza-se de um sistema onde o racismo é mais sofisticado e de difícil percepção, o racismo de cegueira de cor.

O cinema negro é considerado um cinema de nicho. Sendo assim, as produções audiovisuais de pessoas negras não são encaradas como universais, mesmo que tratem dessas questões, como é o caso de *Moonlight* (2016) que aborda temas comuns a qualquer ser humano (a descoberta, por exemplo). Frequentemente, o longa é tido como um filme de nicho. Até mesmo quando colocado junto com outros filmes LGBTQIA+, ele não é considerado um filme LGBTQIA+ apenas, mas uma subcategoria, ou seja, filmes LGBTQIA+ sobre pessoas negras.

Isso não acontece apenas com *Moonlight* (2016), mas também com as obras de outros cineastas negros. Um dos fatores que explica isso é a estrutura cinematográfica racista que deixa de destinar financiamento para realizadores negros. Filmes como *Moonlight* (2016) não são considerados universais porque não fazem parte do cânone, uma vez que o cânone é branco. Toni Morrison (2020), em “Coisas indizíveis não ditas: A presença afro-americana na literatura americana”, ao discutir o cânone literário, nos possibilita expandir a ideia para outros campos como o cinema. A escritora chama a atenção para o fato de que quando se delimita um cânone, se defende uma única formação cultural (consequentemente uma cultura branca), silenciando, reprimindo e repreendendo as demais formações. Desta forma, promove-se um choque entre culturas distintas. O cânone não é “naturalmente” ou “inevitavelmente” branco, mas ele é cuidadosamente construído enquanto branco.

Ter um cânone branco implica na exclusão de obras e de realizadores negros do meio *mainstream*. Um exemplo foi o Globo de Ouro 2021, que esnobou²⁶ a série *I may destroy you* (2020) da atriz e diretora Michaela Coel. A série, que acompanha a protagonista e escritora em ascensão Arabella, foi considerada pela crítica especializada uma das melhores do ano de 2020 e mesmo assim não figurou na lista da premiação. Michaela Coel é atriz, cantora, poetisa, produtora, diretora, aparecendo em destaque na indústria televisiva desde *Chewing Gum*, também criação sua.

O ator Daniel Kaluuya revelou recentemente no programa de TV “*Talk show* do Graham Norton”²⁷ que não foi convidado para a pré-estreia de *Corra* (2017), filme de Jordan Peele, do qual ele era protagonista. Na época, Kaluuya estava filmando *Pantera Negra* (2018), mas segundo ele, sua agenda estava aberta e simplesmente não recebeu o convite, apenas uma mensagem dizendo que “correu tudo bem”. O ator finaliza dizendo: “essa é a indústria, Graham, esse é o jogo”, referindo-se a Hollywood. Devemos nos fazer o questionamento: um ator branco teria deixado de receber o convite para estreia do filme do qual é protagonista?

Se por um lado, a indústria, atravessada pelo racismo, ignora os realizadores negros, por outro, estes muitas vezes utilizam de suas obras para retratar e denunciar o racismo vigente nos Estados Unidos. Já que o objeto desta pesquisa é o filme de Barry Jenkins, em um

²⁶ <https://www.hypeness.com.br/2021/02/globo-de-ouro-i-may-destroy-you-emily-in-paris/#:~:text=Debate-'Globo%20de%20Ouro'%20esnobou%20I%20May%20Destroy%20You',ao%20pr%C3%AAmio%2C%20tamb%C3%A9m%20n%C3%A3o%20entendeu&text=Considerada%20uma%20das%20melhores%20s%C3%A9ries,pelo%20Globo%20de%20Ouro%202021%20>

²⁷ A entrevista de Daniel Kaluuya pode ser conferida no canal do programa através do link: https://www.youtube.com/watch?v=mdNvddjMVhg&t=7s&ab_channel=TheGrahamNortonShow.

primeiro momento vamos pensar o cinema realizado por ele. Jenkins tem como característica produzir um cinema descritivo em que nos apresenta a sociedade tal qual ela é. O diretor parte de um momento em que a sociedade já é racista, de um lugar de ausência e abandono do Estado. Apesar de não promover um cinema de enfrentamento, isso não significa que o espectador não possa se indignar e se apropriar daquilo que está posto em tela, visto que o filme não perde o seu aspecto crítico.

Os filmes do cineasta, ao descrever as coisas como elas são, fazem um movimento de nomeação, dando corpo para as mazelas que atingem a população negra estadunidense. É como se o diretor dissesse “nós estamos aqui, vivemos aqui” e não necessariamente apresentasse uma solução para os problemas sociais que os afligem. A crítica realizada por Jenkins se dá por meio da representação da condição da população negra.

Em *Moonlight* (2016), Little é herdeiro do contexto racial dos Estados Unidos e vivencia o racismo de cegueira de cor. O personagem atravessa as problemáticas desse racismo atual. O filme retrata famílias desestruturadas pela ausência paterna (não sabemos nada a respeito do pai do protagonista) e pelo abandono materno ocasionado pelo vício em drogas. O Estado não se faz presente, o bairro é pobre e segregado, e sua população é colocada à margem. O ambiente escolar não é apenas um espaço de ensino/aprendizagem, mas também um espaço de violência.

O filme foi rodado em Liberty City, um bairro real da cidade de Miami, na Flórida, onde cresceu Barry Jenkins. Ao contrário da Miami turística, quente o ano todo, com suas belas praias e hotéis, o bairro onde se passa *Moonlight* (2016) não atrai os turistas. É um bairro periférico e como tal é isolado no sentido geográfico e simbólico da cidade luxuosa. A diferença urbana pode ser percebida no padrão de construção das casas que não é o mesmo da parte rica e branca, são prédios que lembram moradias populares, com baixa infraestrutura, uma vez que essa população tem difícil acesso a residência. As ruas são as famosas “quebradas” e nas esquinas reside o tráfico de drogas. Paula, a mãe de Chiron é vítima do tráfico, é viciada em crack, assim como a mãe de Barry Jenkins também era enquanto ele crescia em Liberty City.

Outro aspecto do racismo que é retratado em *Moonlight* (2016) é o encarceramento de jovens negros. Chiron é preso antes de terminar a *Elementary School* (é algo correspondente ao nosso ensino fundamental) e com isso passa a ter as oportunidades limitadas. Dificilmente conseguiria entrar no mercado de trabalho tradicional ou continuar estudando. Não sabemos quanto tempo ele passou na prisão, apenas que o período em que esteve preso foi fundamental para que virasse chefe do tráfico e assumisse o papel de Juan.

O encarceramento de jovens negros é um tema recorrente no trabalho de Berry Jenkins. Em *Se a rua beale falasse* (2018), adaptação do livro de James Baldwin de mesmo nome, os espectadores acompanham o romance de Tish (Kiki Layne) e Fonny (Stephan James). A montagem não linear, intercalando tempo presente e passado, apresenta, através da narração de Tish, as tensões raciais de diversas formas, seja na busca por um imóvel ou nos confrontos com instituições como a polícia ou a justiça. Ainda no início do filme, descobrimos que Tish está grávida e que Fonny está preso injustamente por um crime que não cometeu. Acompanhamos a gravidez e a busca pela liberdade do protagonista.

Assim como em *Moonlight* (2016), o amor também se faz presente no filme, dessa vez através da luta do jovem casal. Nos minutos finais do longa-metragem, vemos Tish dando à luz o seu filho Alonso, com o apoio de sua mãe. A cena seguinte mescla lembranças do casal com imagens reais de homens negros sendo presos. Ouvimos a narração de Tish:

O Fonny tinha 22 anos, eu tinha 19. Mas nenhum de nós é mais jovem. Não podemos nos dar o luxo de ser. Dizem que temos que viver a vida que nos foi dada e vivê-la para que nossos filhos possam ser livres. Não há tempo nem juízos suficientes para julgar todos os casos contra esses homens. O jogo foi arranjado e os tribunais garantem o resultado. O julgamento é um direito seu, mas enterrarem você numa prisão por forçar o juiz e promotor a fazerem o trabalho deles é direito do tribunal também. E assim, como muitos desses homens, o Fonny aceitou um acordo.

A cena muda para Tish e Alonso, que aparenta já ter uns cinco anos de idade, em uma sala de visitas no presídio. Descobrimos que, assim como muitos jovens negros nos Estados Unidos, Fonny não conseguiu provar sua inocência. Acabou confessando um crime que não cometeu por pressão da justiça, do Estado e com isso permaneceu preso.

Barry Jenkins não é o único diretor a retratar o racismo estadunidense em suas produções. Não poderíamos deixar de mencionar Spike Lee, precursor no cinema negro, e diretor de *Faça a coisa certa*²⁸ (1989), uma de suas obras mais importantes, tida como referência em qualquer escola de cinema. O enredo do longa, infelizmente, ainda é totalmente atual. A história do filme se passa em um dia quente de verão no Brooklyn. Sal, um ítalo-americano, é dono de uma pizzaria no bairro de predominância negra e latina em Nova York. Ele comanda o negócio com a ajuda de seus dois filhos, Vito e Pino, e o funcionário Mookie

²⁸ No Oscar de 1989, o filme foi ignorado pela academia de cinema, que não o colocou no páreo de melhor filme e melhor direção, colocando-o apenas na categoria de melhor roteiro original. No mesmo ano, a academia optou por premiar como melhor filme *Conduzindo Miss Daisy* (1989) de Bruce Beresford.

(Spike Lee). Ele decora o seu estabelecimento com fotografias de ídolos ítalo-americanos. Durante a manhã, *Buggin Out*, um ativista local, vai à pizzaria para comer e se incomoda com a decoração do local, questionando a ausência de personalidades negras.

Após sair da pizzaria, *Buggin Out* passa o resto do dia tentando promover, sem sucesso, um boicote ao estabelecimento. À medida que o dia vai passando, as tensões na rua se acirram. Sal quebra com um taco de basebol o rádio do personagem Radio Raheem, o que provoca uma série de brigas. A polícia chega ao local, prende *Buggin Out* e um policial branco dá um mata-leão em Radio Raheem. Mesmo com as pessoas gritando para soltar, o policial continua apertando o pescoço do personagem até matá-lo asfixiado. Após o crime, a população responde com revolta, depredando a pizzaria. O filme termina com o nascer de um novo dia. *Faça a coisa certa* (1989) completou 30 anos em 2019, mas a sua história poderia ter sido gravada agora. A morte por asfixia provocada por um policial branco no filme nos lembra o assassinato de George Floyd, morto em maio de 2020.

Spike Lee possui uma extensa filmografia, mas achamos importante chamar a atenção para outra obra sua: *Infiltrado na Klan* (2018), responsável pelo primeiro Óscar do diretor. O filme se passa nos anos 70 e é baseado na história real de Ron Stallworth, interpretado por John David Washington, um policial negro que consegue se infiltrar na Ku Klux Klan. A obra audiovisual é extremamente crítica e ao mesmo tempo presta uma homenagem ao cinema negro, Spike Lee usa recursos do *Blacksploitation*²⁹ para contar a história. Em vários momentos, as tensões raciais chegam a ser representadas de maneira caricata, é possível rir e se sentir desconfortável diante da tela.

Ao tecer sua crítica, Lee utiliza de recursos clássicos do cinema para expor a violência racista, como a montagem paralela, criada por David Griffith. Um exemplo é o jogo de cenas entre o batismo dos novos membros da Klan e a reunião do movimento *Black Power*. Através do revezamento de imagens, acompanhamos os dois momentos. Durante a formação, os membros da Klan estão assistindo “*O nascimento de uma nação*” (1915), filme que marca o início do uso desse recurso. Spike Lee utiliza da técnica de *Griffith* para dirigir sua desaprovação a ele.

²⁹ *Blacksploitation* ou *Blaxploitation* foi um movimento cinematográfico dos Estados Unidos que surgiu no início da década de 1970, em que diretores e atores começaram a produzir uma série de filmes. O humor e acidez são características predominante no gênero que promove críticas sociais e tira os negros de papéis coadjuvantes. Para saber mais: <https://abracine.org/2011/11/20/blaxploitation-o-genero-que-obrigou-o-mundo-a-notar-os-negros/>.

No final do longa, o diretor traz cenas reais do conflito de Charlottesville³⁰ na Virgínia, em 2017. Na ocasião, manifestantes (se é que podem ser chamados assim) neonazistas tomaram as ruas sob o lema “unir a direita”. No fim, era um movimento declarado contra negros, judeus, imigrantes, LGBTQIA+ e outras minorias. Concomitante ao movimento da direita, acontecia uma manifestação antirracista. Os dois movimentos entraram em conflito, um carro passou atropelando os manifestantes antirracistas, o que provocou a morte de uma pessoa e feriu várias outras. O então presidente, Donald Trump, apoiou as manifestações e, mais tarde, em uma fala pública, disse que “nem todas as pessoas do protesto eram ruins”, referindo-se aos neonazistas. Ao trazer essas imagens reais, Lee, mais uma vez, nos faz refletir sobre a atual situação racial dos Estados Unidos.

Os abusos de uma polícia racista também são evocados em *Queen e Slim* (2019), filme de estreia da diretora Melina Matsoukas. A cineasta, até então, era um nome conhecido por dirigir videoclipes de artistas como Lady Gaga, Rihanna e o famoso *Lemonade* (2016), da Beyoncé. No longa-metragem, Queen e Slim são parados pela polícia por cometerem uma infração de trânsito. Durante a abordagem, o policial começa a ser superagressivo e a situação foge de controle. O casal, sem querer, mata o policial em legítima defesa.

Queen e Slim (2019) é um filme de estrada³¹. Sendo assim, após matarem o policial, acompanhamos os protagonistas em fuga com o intuito de chegar a Cuba, uma vez que sabiam que seus destinos era a prisão e que a alegação de legítima defesa não seria aceita. A partir daí, vemos o casal de jovens negros se descobrindo e provocando protestos por todo o país. Durante a história, Queen e Slim dialogam sobre o que é ser negro e o que isso significa em um país como os EUA. Em alguns momentos, a direção opta por uma estética próxima a de videoclipes, uma forma de trazer leveza. O espectador chega a acreditar no êxito dos dois, mas antes que conseguissem chegar ao seu destino, são alvejados e morrem. O filme é mais uma das denúncias do racismo causador da morte dos cidadãos afro-americanos.

Outra cineasta que precisamos destacar é Ava DuVernay, diretora de *Selma: uma luta pela igualdade* (2014) e *A 13ª Emenda* (2016). Em *Selma* (2014), Ava realiza uma

³⁰ Para saber mais sobre o conflito de Charlottesville: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/08/12/internacional/1502553163_703843.html; <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-40913908>.

³¹ Apesar de muitos acreditarem que o filme faz referência a *Bonnie e Clyde* (1967), devido ao gênero, a diretora discorda e acha simplista essa afirmação. Em entrevista para o *The Los Angeles Times* ela afirma “Eu realmente não concordo em basear filmes negros em qualquer arquétipo branco. Eu acho que há uma enorme diferença em quem Queen e Slim são. Eles não são criminosos em fuga, são duas pessoas muito humanas que têm uma experiência compartilhada, essa não foi a escolha deles. Acho que é uma diferença muito crítica entre eles”. A entrevista está disponível em: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2019-10-30/queen-and-slim-melina-matsoukas-lena-waithe>.

cinebiografia de Martin Luther King. Acompanhamos o líder do movimento pelos direitos civis na marcha de Selma a Montgomery, capital do Alabama, em favor do direito ao voto da população negra. Já em *A 13ª Emenda* (2016), a diretora lança luz ao sistema prisional estadunidense e à criminalização de pessoas negras. Não foi a única vez que ela tratou do assunto, a cineasta também é responsável por *Olhos que condenam* (2019), minissérie baseada na condenação e na prisão de cinco jovens negros sob a falsa acusação de estupro de uma mulher no Central Park em 1989. Korey Wise, Kevin Richardson, Yusef Salaam, Antron McCray e Raymond Santana foram coagidos a confessar o crime após horas de interrogatório sem um representante legal e sem a presença de advogados. Não havia provas para sustentar a acusação e mesmo assim os jovens foram condenados. Em 2020, Ava DuVernay passou a integrar o Conselho de Governadores do Óscar, responsável pelas indicações das categorias da premiação.

A presença de realizadores negros também está nos filmes *BlockBuster*. Nia daCosta é a primeira mulher negra a dirigir um filme da franquia Marvel. Ela é responsável pela direção de *Capitã Marvel 2*, filme previsto para ser lançado em 2022. A diretora também está à frente do remake do filme de terror *A lenda de Candyman* (2021), produzido por Jordan Peele.

Aliás, Jordan Peele é outro nome importante da produção audiovisual negra. O diretor é aclamado pelos seus filmes do gênero terror. O seu longa-metragem de estreia é *Corra!* (2017), protagonizado por Daniel Kaluuya. A obra audiovisual logo em seus primeiros minutos, mostra o seu comprometimento com a crítica racial nos Estados Unidos em uma era pós-governo de Barack Obama. O protagonista, Chris, anda sozinho à noite por uma rua repleta de mansões enquanto fala ao telefone. Ele demonstra desconforto por ser o único negro ali. Essa é uma oposição direta ao racismo velado e estrutural dos EUA.

A premissa de início é simples³²: Chris é um jovem negro que está indo conhecer a família de sua namorada (uma jovem branca) no final de semana. Preocupado, ele pergunta se a namorada havia falado para os pais que estava se relacionando com um homem negro. Ela afirma que ele não precisa se preocupar, pois os pais não eram racistas, haviam votado em Obama duas vezes e que, se pudessem, votariam uma terceira. Chegando na casa dos pais da namorada, ele se sente bem acolhido, mas fica com uma estranha sensação. Os dois empregados negros, Georgina e Walter, chamam a atenção do protagonista, uma vez que aparentemente eles servem os seus empregadores com devoção e possuem os olhos vidrados.

³² O espectador mais atento e com conhecimento de cinema pode fazer uma relação direta com o filme *Adivinhe Quem Vem para Jantar* (1967) de Stanley Kramer.

De repente, o filme se revela um thriller intenso. Descobrimos que a família da companheira do protagonista rouba o corpo de pessoas negras para implantar a mente de sujeitos brancos que possuem condições de pagar por isso. Doravante acompanhamos a tentativa de fuga de Chris. O filme teve sua estreia junto à ascensão do movimento *Black Lives Matter*, e é uma reprovação direta às opressões vivenciadas por negros nos Estados Unidos da América, à desvalorização da vida de sujeitos negros que está repleta de perigos em uma sociedade que se finge progressista, mas que perpetua o racismo e a opressão. *Corra!* (2017) foi indicado a quatro prêmios do Óscar, levando a estatueta de melhor roteiro original. Foi a primeira vez que um cineasta negro ganhou a categoria.

Todos os realizadores e obras aqui levantadas têm em comum o protagonismo negro e a denúncia ao sistema racista, principalmente no que tange às ações policiais. Todos os filmes, em maior ou menor grau, abordaram o abuso policial, denunciaram a organização violenta que se baseia em critérios de julgamento racistas.

Agora, uma vez que pensamos o protagonismo negro no cinema, com base em seus realizadores e obras, podemos olhar para o protagonismo de Chiron em *Moonlight* (2016).

Ainda com a tela escura, nos primeiros segundos do filme, escutamos “*Every nigga is a star, Every nigga is a star*” (cada negro é uma estrela, cada negro é uma estrela), este é um trecho da música³³ de Boris Gardiner, cantor, compositor e baixista jamaicano. A música de Gardiner, escolhida para abrir o filme de Jenkins, faz questão de reafirmar o tempo todo que “todo crioulo é uma estrela” e reafirma que *Moonlight* (2016) é um filme feito por, para e sobre pessoas negras.

Quando pensamos que todo “crioulo é uma estrela” queremos chamar atenção não apenas para as pessoas negras do meio artístico, mas, também, para os sujeitos negros da “vida real”, aqueles que estão diante da tela e experienciam o racismo estrutural diariamente e, mesmo assim, contrariam as estatísticas, mantendo-se vivos. Além disso, o título nos mobiliza a refletirmos sobre o significado de ter um personagem como Chiron em posição de protagonismo.

É importante retomarmos as representações negras no cinema para compreendermos como o audiovisual constrói imagens negativas de sujeitos negros, sejam eles homens ou mulheres. O cinema não deve ser entendido como mera representação do real, mas como algo criado a partir da realidade (CORREA, 2019). Desse modo, ele possui um importante caráter

³³ Música *Every Nigger is a Star*, de Boris Gardiner. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3y56omFve_4&ab_channel=BorisGardiner-Topic.

pedagógico e interfere diretamente no processo de socialização de pessoas negras. As representações negativas com base em uma série de estereótipos, criados por uma sociedade que tem por base o racismo estrutural, revelam os padrões de preconceito que recaem sobre os corpos negros.

Não estamos defendendo uma visão essencialista com intenção de afirmar que devem ser construídas apenas imagens positivas de negros no cinema, mas sim a necessidade de haver representações humanizadas que não os coloquem sempre em posição de subalternidade ou vilania. A necessidade de, também, empoderar pessoas negras, assim como ocorre na construção de personagens brancos. A necessidade de as pessoas negras serem capazes de se identificar com os personagens em tela. Afinal, quando vemos um filme, também queremos nos enxergar de forma positiva na história que está sendo contada, ou seja, há uma necessidade de narrativas diversas.

Moonlight (2016) é um filme que, em uma primeira leitura, pode ser compreendido como mais um dos vários que constroem a imagem de sujeitos negros marginalizados e quebrados, conforme hooks (2019), em outras palavras, sujeitos que experienciaram as diversas formas de violência e sofrimento e já não sabem como reagir. Mas, como já propusemos anteriormente, o filme não se resume a isso. As narrativas de dor existem e elas são importantes, mas devemos nos atentar para a forma como essas narrativas são construídas. *Moonlight* (2016) destaca-se nesse aspecto, uma vez que traz profundidade para os seus personagens, não os resumindo aos estereótipos do traficante, da pessoa viciada em drogas ou do gay. Algo que devemos salientar na constituição do filme é o seu caráter biográfico, já que a narrativa é inspirada na vida do diretor e do roteirista, ambos negros. A direção de pessoas negras é importante, uma vez que esse

é um dos grandes fatores que pode proporcionar uma outra abordagem das representações negras no cinema. Não pelo essencialismo, mas por sentirem na pele a dor do racismo os homens negros atrás das câmeras serão aqueles que poderão criar uma outra estética que combata e subverta o racismo imagético. (CORREA, 2019, p. 223)

Correa (2019) reflete no artigo “Meninos negros vão ao cinema: Inovações nas representações cinematográficas como reinvenção das estéticas negras” sobre o impacto que as representações audiovisuais de homens negros têm no processo de construção de meninos negros. O autor entende o cinema como um artefato capaz de questionar as representações construídas na perspectiva racista, viabilizando uma outra pedagogia sobre os meninos

negros. Além disso, acredita na possibilidade de representações que destaquem o caráter múltiplo, plural e heterogêneo, rompendo com a homogeneização que os coloca na posição de pequenos marginais.

Podemos ir além no entendimento do que é o cinema. Para isso, tomemos por base o pensamento da teórica feminista Teresa de Lauretis (1994) que, a partir de Foucault, propõe o cinema como um dispositivo, uma ferramenta de tecnologia de gênero. Essa tecnologia social é um aparato de procedimentos e práticas discursivas que objetiva engendrar sujeitos que se identificam enquanto homens e mulheres. Isso significa que o cinema também é responsável por nos ajudar a construir o gênero. Para Teresa de Lauretis (1994), a construção de gênero é o produto e o processo, tanto da representação quanto da autorrepresentação do sujeito. É importante ressaltarmos que esse não é um processo passivo (vamos ver mais sobre isso no segundo capítulo). Durante o desenvolvimento da representação social, pelo cinema e outras tecnologias, o espectador é interpelado. Assim, a representação é subjetivamente absorvida por cada pessoa que se identifica ou não à sua maneira com o que está sendo posto.

Uma vez que o cinema é um dispositivo de tecnologia de gênero, ele também é um dispositivo de tecnologia de raça e sexualidade. Quando dizemos raça, não estamos nos referindo estritamente às pessoas negras, à raça negra, mas também à branquitude. Assim como o cinema nos ajuda a construir no imaginário social o que é ser negro, ele também nos ajuda a construir o que é ser branco. Tendo noção do alto poder pedagógico do cinema, Hollywood utilizou essa tecnologia como instrumento de dominação, subjugação, reforço de estereótipos e exclusão de pessoas negras. O cinema hollywoodiano, importante inclusive na formação econômica dos EUA, é uma tecnologia histórica, social e cultural que ajuda a construir gênero, raça e sexualidade.

Em um mundo cada vez mais mediado, essas tecnologias têm papéis importantes em proporcionar aprendizados e desaprendizados, pensamento este também compartilhado por Correa (2019). Não devemos ignorar o papel educativo e a influência dessa tecnologia de gênero, raça e sexualidade na formação dos sujeitos. Mesmo que partindo dessa instituição atravessada por uma relação de poder, atravessada pelas questões de sexualidade e raça, construída na branquitude, o cinema de Barry Jenkins utiliza-se desse espaço de poder para engendrar uma resistência.

O enredo de *Moonlight* (2016), ao focar nos aspectos das três fases da vida periférica de um homem negro, promove uma ressignificação do imaginário social desses sujeitos. Correa (2019) explica que:

Focando a análise somente ao primeiro terço, sobre a infância, percebemos que o filme lida de forma muito mais profunda a subjetividade masculina, tanto no papel da criança protagonista, que questiona a sua posição como homem em uma sociedade imposta pelo machismo e pelo racismo, através da figura de sua referência masculina, seu parente³⁴ um outro homem negro que subverte o papel do homem negro marginalizado, mostrando a existência de sentimentos e de cuidado de homens negros para seus pequenos semelhantes. *Moonlight* é um filme inovador não somente por lidar com a questão da sexualidade, mas também por mostrar diversas nuances da subjetividade dos homens negros. (CORREA, 2019, p. 222-223)

Desse modo, o filme nos possibilita pensar a infância de meninos negros, uma vez que somos levados a perceber que a infância negra é complexa e plural, não devendo ser resumida ao estigma da marginalidade (CORREA, 2019). Ainda, o filme nos mostra a complexidade da adolescência e da fase adulta de um homem negro. Ao sair da infância, Chiron passa por um processo de descoberta e experimentação da sua sexualidade, algo que traz ainda mais complexidade para a narrativa fílmica e para a história de vida do protagonista. Ao se tornar Black, o personagem ainda tem que lidar com as questões da vida adulta de um homem negro.

Assim como Chiron questiona a sua posição enquanto homem em uma sociedade estruturada pelo racismo e pelo machismo, também questionamos as representações em tela, principalmente quando elas falam sobre nós. É importante desenvolver o olhar opositivo³⁵ (hooks, 2019) no intuito de assistir às representações audiovisuais de forma crítica. Isso não quer dizer que não há o desejo de ser reconhecido em tela, pelo contrário, diz da necessidade que temos de nos reconhecermos em narrativas diversas.

Um filme que traz o personagem de Chiron como protagonista nos possibilita esse reconhecimento. A complexidade na construção e autoconstrução de um homem negro permite que olhemos para nós mesmos “refletidos” em tela, de modo que enxergamos nossas vivências diversas. É certo que a narrativa de *Moonlight* (2016) não abarca todos os homens gays negros, mas é certo, também, que ela diz de muitos de nós e das nossas experiências. Não apenas pelo que ela apresenta de universal, mas, principalmente, pelo que o filme traz sobre o que nós, homens negros e gays, compartilhamos com Chiron.

³⁴ Aqui Correa (2019) comete um pequeno equívoco: o parente ao qual ele se refere na verdade é Juan. Como sabemos, eles não possuem nenhuma relação de parentesco, mas o personagem é sim uma referência masculina para Little, subvertendo o estereótipo e demonstrando o cuidado possível entre homens negros.

³⁵ Olhar opositivo é um termo trabalhado por bell hooks em “Olhares negros: raça e representação” (2019). A pensadora propõe que ao assistirmos obras audiovisuais que possuam representação negras tenhamos um olhar crítico sobre as mesmas. Que questionemos o tipo de imagem que está sendo construída.

1.5. Rompendo silenciamentos, ressignificando silêncios: lugar de fala como insubmissão

Quando se fala em silenciamento de pessoas negras, geralmente muitas autoras e autores evocam a imagem da negra escravizada Anastácia. Na imagem, a mulher negra usa uma máscara colocada na boca. A máscara é composta por um pedaço de metal com pequenos furos, duas tiras em torno do queixo e duas tiras em volta do nariz, subindo para a testa e indo até a parte de trás da cabeça para fixar. O uso dessa máscara tinha por objetivo impedir que os sujeitos escravizados se alimentassem enquanto trabalhavam nas plantações. Mas como nos alerta Grada Kilomba (2012), a principal função da máscara era fazer com que esses sujeitos fossem tomados pelo medo e não conseguissem falar.

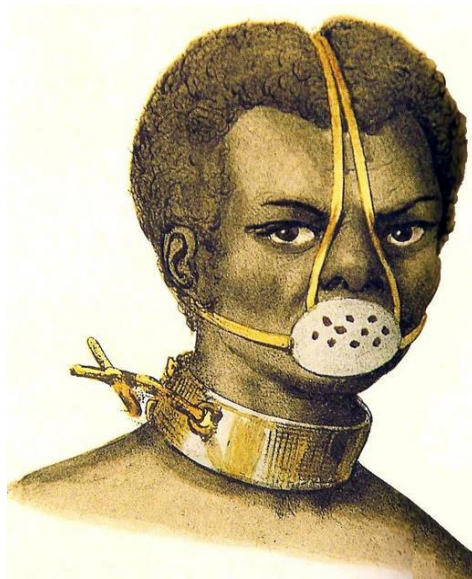


Figura 1: Anastácia, amordaçada com instrumento de tortura. Jacques Etienne Arago – século XX.

Kilomba (2012), ao olhar para imagem de Anastácia e para a máscara, afirma que:

Por isso, a máscara levanta tantas perguntas: Quem pode falar? Quem não pode? E acima de tudo, sobre o que podemos falar? Por que a boca do sujeito Negro tem que ser calada? Por que ela, ele, ou eles/elas têm de ser silenciados/as? O que o sujeito Negro poderia dizer se a sua boca não estivesse tampada? E o que é que o sujeito branco teria que ouvir? (KILOMBA, 2012, p. 1-2)

O silêncio imposto pelo uso da máscara é um dos projetos do racismo estrutural. Embora já não se use o horrendo objeto de tortura, a máscara continua a existir simbolicamente, silenciando pessoas negras. O sistema racista e opressor tem medo de que as vozes negras ecoem e de que seja obrigado a ouvir o que elas têm a dizer.

Então, se vivemos em uma sociedade que tem o racismo como estrutura beneficiando um grupo de pessoas em detrimento de outras, logo o grupo beneficiado vai possuir o controle sobre a validação da epistemologia e, assim, outras formas de saberes serão desconsideradas, pois o privilégio social também gera o privilégio epistêmico: “Epistemologia, [...], define não somente como, mas também quem produz conhecimento verdadeiro e em quem acreditamos” (KILOMBA, 2012, p. 5).

Historicamente, o epistemicídio, termo utilizado por Sueli Carneiro (2005), faz com que pessoas negras possuam menos ou nenhum acesso à educação de qualidade e que os seus saberes sejam subjugados. Assim, o sujeito negro tem sua produção intelectual inferiorizada e sua capacidade cognitiva rebaixada, “por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender etc.” (CARNEIRO, 2005, p. 97).

Ao falarmos sobre o epistemicídio, é importante pensarmos na figura das mulheres negras, que são constituídas socialmente como o Outro do Outro. Na pirâmide social, elas estão na última camada, abaixo da mulher branca e do homem negro (RIBEIRO, 2017). Essas mulheres são violentadas também pela linguagem, uma vez que não foram constituídas próximas ao saber considerado válido. As mulheres negras têm sua imagem atrelada ao trabalho físico e não ao trabalho intelectual.

As feministas negras e latinas apontam o quanto a linguagem pode ser utilizada para manutenção de poder e reprodução de opressões, principalmente, quando se tem indivíduos que foram privados de acessar um sistema de educação, ou melhor, “A linguagem, a depender da forma como é utilizada, pode ser uma barreira ao entendimento e criar mais espaços de poder em vez de compartilhamento, além de ser um – entre tantos outros – impeditivo para uma educação transgressora” (RIBEIRO, 2017, p. 17).

As discussões sobre “o lugar de fala” surgem nesse contexto em que a mulher negra e outros sujeitos subalternizados têm os seus saberes invalidados. Um dos primeiros pontos proposto pela teoria do “lugar de fala” é o reconhecimento dos saberes epistêmicos desses sujeitos. Ribeiro (2017) recorre a hooks (1995) para mostrar como as mulheres negras foram construídas dentro do contexto racista, ligadas ao corpo e não ao pensamento. Em consequência disso, elas não são reconhecidas na posição de intelectuais. Mas hooks (1995) e outras feministas negras rompem com essa barreira, se afirmando no lugar da intelectualidade

como “aquela que une pensamento à prática, para entender sua realidade concreta” (RIBEIRO, 2017, p. 18).

Muitas dessas intelectuais vão ter a sua produção de conhecimento invalidada pela academia, sendo denominadas de “identitárias” e acusadas de não discutirem a questão de classe. Mas ao contrário das críticas, as intelectuais negras pensam a teoria relacionando-a ao aspecto social, comprometidas com a transformação, conforme explica Ribeiro (2017):

Acusar-nos de “aficionados por políticas identitárias” é um argumento falacioso, isto é, quando se quer como dado aquilo que se deseja provar, pois o objetivo principal ao confrontarmos a norma não é meramente falar de identidades, mas desvelar o uso que as instituições fazem das identidades para oprimir ou privilegiar. (RIBEIRO, 2017, p. 20)

À vista disso, para descolonizarmos o conhecimento e a produção de saberes, é necessário nos atermos à identidade social, pois, isso mostra como algumas identidades (a negra, a LGBTQIA+, mulheres) são historicamente silenciadas e desautorizadas a falar, enquanto outras são fortalecidas (o homem branco e universal). Por essa razão, localizar essas identidades subalternizadas é importante para a produção de conhecimento. Reivindicar o “lugar de fala” possibilita a nomeação dessas realidades, tornando-as visíveis (RIBEIRO, 2017).

Ao pensarmos em “lugar de fala” estamos pensando em discurso. Como explica Ribeiro (2017), devemos entender discurso não como um amontoado de palavras e sim como um sistema de poder e controle que estrutura determinado imaginário social, conforme a concepção foucaultiana (2012). Se o discurso é um sistema de poder, então, o “lugar de fala” tem como proposta interromper as vozes hegemônicas para que vozes historicamente apagadas possam emergir. Desse modo, ele está rompendo com a ideia falaciosa de que todos os sujeitos partem de uma mesma posição de acesso à fala e à escuta. Logo, quando se busca uma multiplicidade de vozes no intuito de quebrar com um discurso único e universal, se rompe com o regime de autorização discursiva (MOMBAÇA, 2017; RIBEIRO, 2017; KILOMBA, 2012).

Isso não quer dizer que uma pessoa branca ou uma pessoa que componha as vozes hegemônicas está desautorizada a falar sobre a questão racial por não ser negra e por não

considerar esse o seu “lugar de fala”. Borges (2017)³⁶ diz que isso é um equívoco, uma vez que o “lugar de fala” pressupõe uma postura ética. Para ela, o “lugar de fala” é a posição de onde o sujeito olha para o mundo, se coloca e intervém nele: “Saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdades, da pobreza, do racismo, do sexismo” (BORGES, 2017). Portanto, todo mundo tem “lugar de fala” porque está localizado socialmente, falando, então, do seu lugar (RIBEIRO, 2017).

Assim sendo, “lugar de fala” é pensar *locus* social e como o sujeito experiência a vida, o lugar de que o sujeito parte (RIBEIRO, 2017). Por isso, não devemos confundir “lugar de fala” com representatividade, conforme alerta Rosane Borges (2017): “Uma pessoa branca não é capaz de representar uma pessoa negra, mas do lugar pelo qual ela vê o mundo, espera-se que ela assuma a questão ética relacionada a discriminação e ao racismo” (BORGES, 2017)³⁷. O “lugar de fala” do branco na discussão sobre o racismo é pensar o que significa ser branco em uma sociedade racista a partir do lugar da branquitude (RIBEIRO, 2017).

Frequentemente, as críticas a respeito do “lugar de fala” se equivocam ao acreditar que a teoria pressupõe as experiências individuais do sujeito. O “lugar de fala” não pode ser individualizado, pois, ele é uma discussão estrutural que tenta entender quais são as experiências que o indivíduo vivencia enquanto grupo. As realidades desses grupos transcendem, ao longo do tempo, às experiências individuais, uma vez que são historicamente compartilhadas (RIBEIRO, 2017; COLLINS, 1997). Um homem negro, por exemplo, vai sofrer com o sistema racista por mais que pertença a uma classe social mais abastada. Isso porque, independente do seu poder aquisitivo, ele compartilha dessas experiências com o grupo ao qual ele pertence e está localizado socialmente.

O fato de uma pessoa ser negra não significa que ela saberá refletir crítica e filosoficamente sobre as consequências do racismo. Inclusive, ela até poderá dizer que nunca sentiu racismo, que sua vivência não comporta ou que ela nunca passou por isso. E sabemos o quanto alguns grupos adoram fazer uso dessas pessoas. Mas o fato dessa pessoa dizer que não sentiu racismo, não faz com que, por conta de sua localização social, ela não tenha tido menos oportunidades e direitos. (RIBEIRO, 2017, p. 38)

O “lugar de fala” se faz importante uma vez que o “falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos ‘lugar de fala’ como refutar a historiografia

³⁶ Entrevista da professora e doutora Rosane Borges para o jornal Nexo. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/01/15/O-que-%C3%A9-%E2%80%98lugar-de-fala%E2%80%99-e-como-ele-%C3%A9-aplicado-no-debate-p%C3%BAblico> Acesso em: 06 Jul. 2020.

³⁷ Idem à nota anterior.

tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social” (RIBEIRO, 2017, p. 36). Ele permite que outras realidades se tornem conhecidas. Quando não pensamos nesses outros lugares, nos tornamos míopes, pois só é possível se posicionar à medida que conhecemos outras realidades e lugares de fala.

Ribeiro (2017) recorre ao texto “Pode o subalterno falar?” da professora indiana Gayatri Spivak (2010), visto que ela traz reflexões importantes para se pensar o silenciamento de sujeitos subalternizados. Em seu texto, Spivak (2010) afirma que o subalterno não pode falar, ou melhor, que ele até pode, mas não há espaço para que ele seja ouvido. Conforme explica Borges (2017), as pessoas subalternizadas têm o seu “lugar de fala” demarcado, é o lugar da subalternidade, sendo necessário que se supere esse lugar.

Assim como a fala demanda um movimento político e ético, para que o “lugar de fala” possa existir, devemos pensar o lugar da escuta. O escutar também é uma postura ética. Aqueles que sempre foram autorizados a falar devem se dispor a escutar as narrativas das vozes silenciadas, por mais incômodos que isso possa causar (KILOMBA, 2012; RIBEIRO, 2017; BORGES, 2017).

Necessariamente, as narrativas daquelas que foram forçadas ao lugar do Outro, serão narrativas que visam trazer conflitos necessários para a mudança. O não ouvir é a tendência a permanecer num lugar cômodo e confortável daquele que se intitula poder falar sobre os Outros, enquanto esses Outros permanecem silenciados. (RIBEIRO, 2017, p. 44)

Ao escutar essas vozes subalternizadas, o sujeito que sempre foi autorizado a falar não pode mais se manter inconsciente do sistema de opressões do qual ele se beneficia, assim, ele passa a ser obrigado a lidar com o conhecimento dos Outros (RIBEIRO, 2017; KILOMBA, 2012). Desse modo, a fala daqueles que foram silenciados deixa de ser deslegitimada e confronta a estrutura de poder: “A tomada de consciência sobre o que significa desestabilizar a norma hegemônica é vista como inapropriada ou agressiva porque aí se está confrontando poder” (RIBEIRO, 2017, p. 45).

Voltemos à máscara e suas imposições. A escritora negra Conceição Evaristo (2017) tem dito há tempos que as pessoas negras, subalternizadas, sabem falar pelos orifícios da máscara e que, às vezes, essas falas são tão potentes que a máscara não resiste e se estilhaça. “Eu acho que o estilhaçamento é o símbolo nosso, porque a nossa fala força a máscara.

Porque todo nosso processo para eu chegar aqui foi preciso colocar o bloco na rua e esse bloco a gente não põe sozinha” (EVARISTO, 2017)³⁸.

Entendendo o cinema como um espaço onde também se encontra a intelectualidade, podemos pensar que os diretores na mesma posição de Barry Jenkins estão resistindo ao uso da “máscara”, rompendo com o silenciamento de vozes subalternizadas. A sua obra provoca o estilhaçamento proposto por Evaristo (2017), pois promove insubordinação ao ocupar e questionar um local que é majoritariamente branco. O filme rompe esteticamente, ainda, com o silenciamento através do próprio silêncio de Chiron. Nesse caso, o silêncio age como operador de sobrevivência. Ele também funciona como resistência contra um sistema que promove injustiças sociais, invertendo a relação de subalternidade.

Barry Jenkins, na noite de premiação do Óscar 2017, em entrevista ao canal *TNT Brasil*³⁹ foi questionado sobre o que ele achava de outros sujeitos terem ou não o direito de contar a história de *Moonlight* (2016). O diretor responde:

eu não sei. É um pouco difícil responder essa pergunta porque grande parte da história é sobre a vida de Terrell Alvin McCraney. Tem um lado de mim que diz que eu não deveria contar essa história. Eu não gosto de dizer que alguém não pode contar uma história apenas por não ter vivido aquilo. Eu acho que o teto é muito mais alto quando você tem a perspectiva em primeira pessoa de alguém que viveu aquilo. Há coisas que fizemos com Naomi Harris que provavelmente não deveriam ter sido feitas caso eu não tivesse vivenciado aquilo. (TNT BRASIL, 2017).

Provavelmente, a dúvida de Jenkins se ele podia ou não contar a história de *Moonlight* (2016) deve-se ao fato do protagonista ser um homem gay negro, experiência vivenciada pelo roteirista Terrell Alvin McCraney. Apesar disso, dentro da perspectiva do “lugar de fala”, o filme aborda as experiências que o diretor compartilha com o grupo do qual ele faz parte, e as vivências do personagem também estão localizadas socialmente. Mesmo não sendo um homem gay, ele compartilha com McCraney e com tantos outros o fato de ser um homem negro.

Ao dizer que acha o teto muito mais alto quando se tem a perspectiva em primeira pessoa de alguém que viveu aquilo, Jenkins, conhecendo o conceito do “lugar de fala” ou não, pode, mais uma vez, ser relacionado a ele. A fala do diretor pressupõe as experiências

³⁸ Entrevista com a escritora Conceição Evaristo na Carta Capital. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaca-a-mascara-do-silencio201d/> Acesso em: 06 Jul. 2020.

³⁹ Entrevista com Barry Jenkins para TNT Brasil antes da cerimônia do Oscar 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vy_vOU_8dAk&t=19s Acesso em: 07 jul. 2020.

compartilhadas em grupo e tem a potência de apresentar novas perspectivas e realidades. Ela questiona, ainda, o poder epistêmico concedido àqueles privilegiados socialmente. Sendo assim, através de *Moonlight* (2016), Jenkins rompe com a hierarquia social, nomeando novas realidades e reivindicando o lugar da intelectualidade para os sujeitos negros. Além disso, acreditamos que Jenkins, ainda, reivindica para si e para Chiron a posição de protagonismo, seja nas narrativas sobre a negritude, sobre o cinema ou na constituição da história de vida.

Capítulo 2 – (DES)CONSTRUINDO HOMENS

Histórica e culturalmente, existe uma construção social das masculinidades e das sexualidades. Homens são ensinados, através de tecnologias de gênero e de raça (DE LAURETIS, 1994), a se portarem socialmente. Em seus corpos, são inscritos comportamentos considerados masculinos em uma cultura ocidental. Esse é um processo violento que se dá através de pedagogias que estão presentes em diversos âmbitos da sociedade.

Muitas vezes esses ensinamentos são passados através das gerações familiares, que cobram dos meninos que estes “sejam homens”. Além disso, produtos da indústria cultural, como cinema, literatura, teatro, músicas, telenovelas, publicidade, dentre tantos outros, contribuem para esse processo de socialização ao participarem da construção do imaginário do homem ideal.

Neste capítulo, fazemos, paralelamente, dois movimentos. Mostramos como homens são construídos dentro de um modelo patriarcal de masculinidade que rejeita toda e qualquer diferença, seja ela de raça, gênero e/ou sexualidade. Junto a isso, apresentamos caminhos possíveis para romper com esses estereótipos. Assim, buscamos meios de nos desconstruirmos em função de masculinidades feministas e plurais.

2.1. Pedagogias da sexualidade: “não seja uma criança viada”

Antes mesmo do nascimento, geralmente, a partir do segundo mês de gravidez, a criança já empreende o início de uma viagem em que é declarada pela medicina, menino ou menina. Os famosos “chás revelação”⁴⁰, que se popularizaram nos últimos anos, são uma demonstração de como esse binarismo de gênero passa a operar na nossa sociedade quando se define o sexo biológico da criança (homem, mulher; macho, fêmea). Essa afirmativa trata de uma definição ou decisão sobre um corpo que sequer nasceu. “A afirmação ‘é um menino’ ou

⁴⁰ O chá revelação consiste em uma festa para divulgar o sexo biológico do bebê. Geralmente faz-se um bolo que ao ser partido revela, a partir da cor de seu recheio, o sexo da criança que ainda não nasceu. Azul indica que o bebê é um menino e a cor rosa indica que é uma menina. Essa tradição, segundo o Nexo, popularizou-se primeiro na América do Norte e posteriormente chegou ao Brasil e outros países. Para saber mais: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/12/22/Como-o-ch%C3%A1-de-revela%C3%A7%C3%A3o-%C3%A9-celebrado-e-contestado>

‘é uma menina’ inaugura um processo de masculinização ou feminilização com o qual o sujeito se compromete” (LOURO, 2020, p. 15).

Esse processo de masculinização ou feminilização dos corpos (BUTLER, 1993) é baseado em características físicas e biológicas que são vistas como diferenças nas quais se atribui significados culturais (LOURO, 2020). Esse é um pensamento comum sobre o gênero, que tende a acreditar na ideia de uma diferença natural entre mulheres e homens e que vai servir de base para padrões sociais e culminar, por exemplo, na dominância dos homens nos cargos de liderança e outros espaços da nossa sociedade (CONNELL; PEARSE, 2015).

O gênero está inserido em “uma estrutura de relações sociais na qual as capacidades reprodutivas dos corpos humanos são postas na história e, na qual todos os corpos, férteis ou não, são definidos por sua colocação na arena reprodutiva” (CONNELL, 2016, p. 60 *apud* MACHADO, 2018, p. 35). Desse modo, as ordens de gênero seriam patriarcais, privilegiando homens e subordinando mulheres.

Então, a princípio, desde o nascimento o sujeito é obrigado a representar o gênero pertencente ao sexo que lhe foi atribuído (BUTLER, 2019). Para que se obtenha sucesso nisso, “um trabalho pedagógico contínuo, repetitivo e interminável é posto em ação para inscrever nos corpos o gênero e a sexualidade ‘legítimos’” (LOURO, 2020, p. 16).

Connell e Pearse (2015) ressaltam que, no nosso dia a dia, concebemos o gênero como algo dado. Reconhecemos o que é um homem, uma mulher, um menino ou uma menina de forma instantânea. Segundo as autoras, nossas vidas passam a ser organizadas em torno dessa diferenciação. Isso pode ser percebido, por exemplo, quando se separa brincadeiras de meninos e de meninas, roupas masculinas e femininas, e até mesmo produtos de higiene pessoal são generificados.

Apesar disso, ser um homem ou uma mulher não é algo predeterminado pela natureza.

É um tornar-se; é uma condição ativamente em construção. A filósofa feminista pioneira Simone de Beauvoir colocou isso em sua famosa frase: “não se nasce mulher; torna-se”. Embora as posições de homens e mulheres não sejam simplesmente paralelas, o princípio também é verdadeiro para homens: ninguém nasce masculino, é preciso tornar-se um homem. (CONNELL; PEARSE, 2015, p. 38)

Não podemos pensar o que significa ser homem ou mulher como algo fixado pela natureza, devemos pensar também no aspecto social que atravessa a construção das identidades de gênero (CONNELL; PEARSE, 2015; LOURO, 2020). Essas são construções

político-sociais. “As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade” (LOURO, 2000, p. 9).

Mas como definir o que é gênero? Para Connell e Pearse (2015), no sentido mais comum, o termo gênero diz respeito à diferença cultural entre os homens e mulheres, “baseada na divisão entre fêmeas e machos. A dicotomia e a diferença são as substâncias dessa ideia” (2015, p. 46). Entretanto, essa concepção não é suficiente para explicar o gênero, uma vez que na realidade o gênero não é dicotômico, apesar das nossas imagens sobre ele quase sempre serem (CONNELL E PEARSE, 2015).

As autoras vão dizer, então, que ao pensar a questão do gênero devemos mudar o foco das diferenças e nos atermos às relações. Para elas, o gênero trata-se das relações sociais das quais os indivíduos e grupos atuam. Nesse sentido, o gênero é entendido enquanto estrutura social e não como uma expressão da biologia⁴¹.

Através do gênero, se constrói a ideia do que significa ser um homem ou uma mulher. O gênero é discursivo, algo que está localizado temporalmente, é uma categoria negociável, ou seja, não é definitivo. Assim sendo, o gênero emerge no processo de fazer, ensaiar, engendrar, de modo que o sujeito, através de repetições, se constitui. Ou seja, o gênero é performativo (BUTLER, 2003).

Ao propor o gênero enquanto performance, Butler (2003) acredita que o gênero se dá em um corpo considerado uma “superfície politicamente regulada”, ou seja, a identidade é constituída no tempo e espaço por meio de uma repetição de atos. Esse efeito de gênero é produzido através da estilização dos corpos, sendo entendido como a forma em que os gestos, movimentos e estilos corporais constituem a ilusão de um eu permanentemente marcado pelo gênero (BUTLER, 2003).

Então, em primeiro lugar e acima de tudo, dizer que o gênero é performativo é dizer que ele é um certo tipo de representação; o ‘aparecimento’ do gênero é frequentemente confundido com um sinal de sua verdade interna ou inerente; o gênero é induzido por normas obrigatórias que exigem que nos tornemos um gênero ou outro (geralmente dentro de um enquadramento estritamente binário); a reprodução do gênero é, portanto, sempre uma negociação com o poder; e, por fim, não existe gênero sem essa reprodução das normas que no curso de suas repetidas representações corre o risco de desfazer ou refazer as normas de maneiras inesperadas, abrindo a possibilidade de reconstruir a realidade de gênero de acordo com novas orientações. (BUTLER, 2019, p. 39/40)

⁴¹ Também é do social que vem a concepção de natureza e o que é natural.

Falar de gênero é falar também sobre sexualidade. Não é novidade para os interessados nos estudos da sexualidade e de gênero que a heterossexualidade é concebida socialmente enquanto natural, o modelo universal, a norma. Desde cedo, supõe-se que o sujeito tem uma inclinação natural em ter como objeto de desejo, atração sexual e afetiva, alguém do sexo oposto ao seu: a heterossexualidade compulsória, “A norma heterossexista ou a presunção de heterossexualidade que imagina que o mundo é de fato heterossexual e que diz que o comportamento homossexual é um desvio, uma anomalia, um acidente” (PINHO, 2004, p. 128). Quando o sujeito desvia dessa norma, conseqüentemente, ele vai ser enquadrado em uma anormalidade, um ser antinatural, incompleto (LOURO, 2000). Então, quando pensamos em sexualidade devemos entender dois aspectos importantes. O primeiro é o de que a sexualidade não é uma questão pessoal, mas que ela possui dimensão social e política. O segundo aspecto é que, assim como o gênero, a sexualidade é “aprendida”, construída ao longo da vida dos sujeitos, de diferentes formas e por todos eles (LOURO, 2000).

Conforme explica Louro (2000), o processo de construção da sexualidade envolve rituais, linguagens, representações, símbolos e convenções. É através de processos culturais que vamos definir o que é ou não é natural. Vamos produzir e transformar a natureza e a biologia, tornando-as históricas. Os corpos passam a ter sentido socialmente. As referências do que é ser mulher e do que é ser homem são atualizadas ao longo do tempo conforme as características e valores de determinada sociedade. Ser mulher no século XXI é muito diferente do ser mulher no século XVIII. Desse modo, as performances de gênero se atualizam e, junto com elas, o que significa ser homem e mulher também é atualizado. Isso reflete o caráter temporal do gênero. Por isso não devemos concebê-lo como algo estanque.

as identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade. [...] ela é uma invenção social, uma vez que se constitui, historicamente, a partir de múltiplos discursos sobre o sexo: discursos que regulam, que normatizam, que instauram saberes, que produzem “verdades”. (LOURO, 2000, p. 9)

Portanto, as identidades sexuais e de gênero possuem caráter fragmentado, instável, histórico e plural, uma vez que as identidades sociais são constituídas no âmbito da cultura (LOURO, 2000). Isso quer dizer que estas não são identidades estáticas, sendo passíveis de modificação ao longo da vida do sujeito (BUTLER, 2019; LOURO, 2000). Entretanto, costuma-se não admitir essas transformações em uma nova identidade sexual ou de gênero,

pois essa identidade é considerada uma alteração da essência do sujeito. Espera-se que não haja ambiguidade ou inconstâncias sobre o corpo. Assim, o sujeito se constitui adequando-se aos critérios estéticos, higiênicos e morais que fazem parte do grupo ao qual pertence (LOURO, 2000).

Os sujeitos possuem um importante papel na construção das identidades de gênero e sexualidade em seus corpos. Mesmo sendo participantes ativos, esse processo não é feito por livre escolha. A heterossexualidade compulsória delimita os padrões a serem seguidos e conseqüentemente delimita os desvios possíveis. “É em referência a ela que se fazem não apenas os corpos que se conformam às regras de gênero e sexuais, mas também os corpos que as subvertem” (LOURO, 2020, p. 17).

Para poder formar homens e mulheres “de verdade”, várias instituições investem no processo de constituição das identidades sociais, principalmente, na identidade sexual e de gênero. O cinema, as revistas, a televisão, o rádio, a publicidade, a escola, dentre outros, exercem uma pedagogia sobre os corpos apresentando representações para serem seguidas, de como ser uma mulher ou um homem. Assim, ocorre uma escolarização dos corpos para que passem a apresentar gestos e comportamentos adequados ao gênero a que foram designados (LOURO, 2000).

Todas essas práticas e linguagens constituíam e constituem sujeitos femininos e masculinos; foram – e são – produtoras de “marcas”. [...] Para que se efetivem essas marcas, um investimento significativo é posto em ação: família, escola, mídia, igreja, lei participam dessa produção. Todas essas instâncias realizam uma pedagogia, fazem um investimento que, frequentemente, aparece de forma articulada, reiterando identidades e práticas hegemônicas enquanto subordina, nega ou recusa outras identidades e práticas; outras vezes, contudo, essas instâncias disponibilizam representações divergentes, alternativas, contraditórias. A produção dos sujeitos é um processo plural e também permanente. (LOURO, 2000, p. 19)

Durante o processo pedagógico de atuação dessas instituições sobre nós, aprendemos que a sexualidade é algo do âmbito privado, passamos a ter vergonha, a censurar e a controlar nossos corpos. Não percebemos a dimensão social e política da nossa sexualidade. Quando desviamos da norma heterossexual, resta-nos o lugar da dissimulação, da culpa, da negação, ou em casos mais extremos, da morte (LOURO, 2000).

Os corpos desviantes não são tolerados. Busca-se um corpo que seja dócil, um “corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil, ou cujas forças se multiplicam” (FOUCAULT, 1987, p. 125). Corpos que não são docilizados passam a ser

violentados, e as violências infligidas sobre eles, muitas vezes, são consentidas, ensinadas e legitimadas em ambientes como o escolar, por exemplo. Segundo Louro (2000), a homofobia é expressa pelo desprezo, afastamento e imposição a situações vexatórias e ridicularizantes. O sujeito heterossexual faz de tudo para não demonstrar simpatia por sujeitos homossexuais, uma vez que a homossexualidade é tratada como se fosse uma doença contagiosa e que se deve evitar o contato para não ser contaminado. Existe o medo de que demonstrações de simpatia ou aproximação entre sujeitos não heterossexuais possam ser interpretadas como um desvio à heterossexualidade compulsória.

Em raras exceções, o sujeito com uma sexualidade desviante será admitido. Geralmente, será aquele que disfarça a sua condição. Algumas pessoas aceitam “outras” identidades ou práticas sexuais desde que estas permaneçam no âmbito da intimidade (LOURO, 2000). Em alguns casos existe uma falsa sensação de aceitação. Na verdade, as identidades desviantes são utilizadas como motivo de piada e entretenimento. Esse é o caso do estereótipo do gay afeminado em novelas, filmes e séries. O gay afeminado é passível de deboche, chacota e/ou risada e não é dado a ele o direito ao afeto e a sua vida amorosa e sexual é inexistente ou escondida⁴².

A violência destinada a pessoas com sexualidades e gêneros dissidentes vai ocorrer desde a infância e, muitas vezes, antes mesmo desses sujeitos se entenderem LGBTQIA+. Se na fase adulta a homossexualidade é um tabu, na infância ela é considerada um tabu maior ainda. Isso faz parte do processo pedagógico e disciplinador que tenta corrigir os comportamentos desviantes com o objetivo de docilizar os corpos. O poder disciplinar dos corpos será exercido a partir de uma multiplicidade de processos em diversas origens: os colégios, os exércitos, os hospitais.

O controle sobre os corpos torna-se extremamente minucioso e ordenado:

Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define

⁴² Um dos exemplos possíveis desse perfil estereotipado do gay afeminado é o personagem “Crô”, interpretado pelo ator Marcelo Serrado, na novela *Fina Estampa* (2011), da Rede Globo de Televisão. O personagem faz parte do núcleo de comédia do folhetim e tem a sua vida sexual, afetiva escondida, servindo apenas como fonte cômica. Não é abordado nenhum aspecto importante da homossexualidade no âmbito social. Não estamos questionando aqui a existência desses sujeitos ou dizendo que é errado ser afeminado, mas questionando o porquê dessa existência ser válida apenas no contexto da comédia. Para mais informações sobre a representação estereotipada dos personagens LGBTQIA+ em novelas: <https://medium.com/revista-bem-te-vi/quem-precisa-de-um-gay-pet-78e516949a9f>

como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis” [...]. (FOUCAULT, 1987, p. 127)

Moonlight (2016) retrata essa homofobia ocorrida na infância. O personagem Little é agredido fisicamente de forma frequente, principalmente, por outros meninos. Ele é excluído e não compreende o que causa a violência que sofre. Duas cenas jogam luz para essa questão: a conversa entre os personagens Juan e Paula e a conversa entre Juan e Little. Na primeira cena, Paula está fumando crack dentro de um carro com seu namorado. É noite e não tem muito movimento no local. Juan chega a rua onde ocorre o tráfico de drogas e avista de longe o carro parado e questiona se estão fumando na “biqueira”. O seu funcionário responde que não deixa aquilo acontecer ali. Ele se aproxima do carro e percebe que é Paula quem está ali. Após o traficante flagrá-la consumindo drogas na “quebrada” em que o tráfico é comandado por ele, ela e Juan discutem. Ao ser repreendida, Paula se exalta perguntando para Juan se ele vai criar o filho dela. Ela diz: “Você já viu o jeito que ele anda Juan? Vai contar para ele por que os outros meninos batem nele toda hora? Ham... vai contar?” (cena min, 28). Ela ainda debocha soprando a fumaça na cara de Juan.

A segunda cena ocorre pouco tempo depois, aos 33 minutos do filme. Nela, Little vai até a casa de Juan e Teresa, lugar que considera um refúgio. Os três estão sentados na mesa, é dia, eles têm o seguinte diálogo:

Little: O que é bicha?

Juan: Bicha é... uma palavra que usam para fazer pessoas gays se sentirem mal.

Little: eu sou bicha?

Juan: Não. Você pode ser gay, mas não deixa te chamarem de bicha.

Little: E como é que eu sei?

Juan: Você sabe e pronto. É o que eu acho.

Tereza: Você vai perceber quando souber.

Juan: Você não precisa saber agora, está bem? Ainda não.

Esse diálogo fecha o primeiro ato do filme. Sobre a primeira cena, em que a Paula questiona Juan se ele vai contar para Little sobre sua homossexualidade, antes mesmo de o menino compreender a sua sexualidade, ela já está pressuposta por terceiros. Por não performar determinados padrões de masculinidade, ele é tido como um sujeito homossexual e por isso é violentado. Na segunda cena, ao contrário do que Juan acredita, Little precisa sim saber que é gay e que ele não vai perceber isso por conta própria, vai perceber quando os

outros souberem. Uma vez que desviamos da norma, a sociedade e o meio em que vivemos nos apontam, nos exclui e nos violenta. Desde o momento em que somos percebidos por Outros, é necessário empreendermos uma jornada por sobrevivência.

Neste tópico, pensamos sobre a constituição de gênero e sexualidade. Analisamos que o sujeito, ao ser enquadrado em uma ordem binária de gênero, sofre um processo de masculinização ou feminilização dos seus corpos a partir da definição de um sexo biológico. Essa discussão nos leva a refletir sobre a construção das masculinidades, uma vez que elas fazem parte do processo de constituição dos sujeitos homens.

2.2. “Vira homem”: masculinidades em formação

Diferentes tipos de masculinidades podem conviver em um mesmo espaço. Elas são atravessadas por questões como raça, classe e orientação sexual. No Brasil, os estudos sobre masculinidade se constituíram de modo mais sistemático e consciente a partir da segunda metade da década de 1980 (BENTO, 2015), tendo o seu início na área da saúde e posteriormente estendendo-se a outros campos. Ao adotarem de forma analítica uma perspectiva relacional, as teóricas dos movimentos feministas impulsionaram os homens, cientistas e militantes masculinistas “a produzirem textos que apontam a não existência do homem universalmente dominador e nem da mulher universalmente dominada, mas que diferenças também existem entre homens de uma mesma cultura” (BENTO, 2015, p. 82).

Há várias formas de ser masculino em uma mesma sociedade ou em sociedades distintas. Além disso, as masculinidades são frequentemente reconstruídas modificando-se ao longo da história (CONNEL, 2003). Para os pesquisadores da área, essa diversidade não é vista como um problema. Segundo os pesquisadores, “o problema reside em adotar-se uma forma de masculinidade, de delinear um comportamento como o comportamento masculino ideal e a partir dele iniciar uma série de podas e castrações para todo e qualquer comportamento tido como dissidente” (PASSAMANI, 2013, p. 201).

Ao tomar uma forma de masculinidade como ideal, cria-se um modelo hegemônico em oposição a outras masculinidades problematizadas e desvalorizadas. Assim, o hegemônico e o subalterno estão em uma interação mútua e desigual (KIMMEL, 1998). A masculinidade hegemônica é uma identidade privilegiada pela cultura. Desse modo, nunca é estigmatizada (CONNELL, 1995). Esse conceito, cunhado por Raewyn Connell (1995), diz respeito ao

conjunto de comportamentos e estereótipos traçados para que os homens possam agir e se comportar socialmente.

O conceito de masculinidade⁴³ pode ser entendido “como uma configuração de prática em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero” (BERENICE BENTO, 2015, p. 83). A construção da masculinidade é estruturada historicamente e relacional, essa prática está inserida nas relações de gênero e nas relações sociais.

Entendo que as masculinidades são construídas simultaneamente em dois campos inter-relacionados de relações de poder – nas relações de homens com mulheres (desigualdade de gênero) e nas relações dos homens com outros homens (desigualdades baseadas em raça, etnicidade, sexualidade, idade, etc.). Assim, dois dos elementos constitutivos na construção social de masculinidades são o sexismo e a homophobia. (KIMMEL, 1998, p. 105)

Alan Augusto Moraes Ribeiro (2015), no intuito de explicar a construção do entendimento sobre masculinidades, recorre ao pensamento de Connell (1997), que compreende que as masculinidades correspondem a um lugar de privilégio que possibilita à maioria dos homens os benefícios patriarcais, obtidos, geralmente, através da subordinação das mulheres. As diferentes masculinidades que se formam em um mesmo contexto dão-se a partir das relações envolvendo a dominação, a marginalização e a cumplicidade (RIBEIRO, 2015).

Connell (2003) nos apresenta quatro concepções teóricas, que são incompletas, segundo ela, mas que ajudam a entender o que é a masculinidade. São: Essencialista, Normativa, Positivista e Semiótica. Na concepção Essencialista, a masculinidade é definida através do fator biológico, especificamente, pelo fato de o sujeito possuir pênis. A segunda concepção (Normativa) é caracterizada por definir a masculinidade como um padrão de comportamentos, um conjunto de atitudes e expectativas. Posteriormente, temos a concepção Positivista, que trata homens e mulheres como blocos, buscando determinar a forma como os homens são. Por fim, a concepção Semiótica, que define a masculinidade em um sistema simbólico no qual masculinidade e feminilidade são contrastantes.

Durante o processo de construção da masculinidade, reprime-se tudo o que possa existir de feminino em um homem. Isso é algo aprendido socialmente. Desde a infância os meninos são ensinados a reproduzir comportamentos tidos como masculinos. Esse é um processo pedagógico que visa a construção dessa masculinidade hegemônica. A maioria dos

⁴³ Quando utilizado no singular, o conceito de masculinidade está se referindo à masculinidade hegemônica.

meninos que desviam dessa norma já foram repreendidos e ouviram frases como “vira homem”, “fala grosso”, “isso é coisa de mulherzinha”, “senta igual homem”, entre tantas outras, reprimindo comportamentos considerados inadequados. Essas frases exaltam o aspecto machista da constituição da masculinidade.

O aprendizado das masculinidades em sociedades machistas, como a nossa, é um processo longo e cotidiano. Desde os primeiros anos, os meninos – sim, em sociedades como a nossa, a preocupação mais efetiva é com os meninos – são incentivados a perder a sensibilidade e a capacidade de emocionar-se diante das situações mais triviais e acercar-se da técnica mais dura, porque ela representa o ideal de homem a ser perseguido. (PASSAMANI, 2013, p. 204)

As cobranças em relação aos meninos, muitas vezes, são representadas nos produtos da indústria cultural. Seja para reforçar, já que esse também é um processo pedagógico, ou para agir como processo crítico e contrário. *Moonlight* (2016) é um dos exemplos em que a representação trabalha de forma a criticar os padrões nocivos de masculinidade. O protagonista Chiron, desde a sua infância, é repreendido pelos seus comportamentos considerados “inadequados”. O tempo todo é cobrado dele uma postura de “homem”.

Uma das cenas que ilustra essa cobrança se inicia aos 13 minutos do filme. Um grupo de meninos está jogando futebol em um campo aberto. Chiron, até então conhecido por Little, é o menor de todos e se afasta. Os meninos se esbarram aparentando uma luta enquanto perseguem a bola. Segundos depois, o grupo vai na direção de Chiron chutando a bola em tom ameaçador. Kevin pega a bola e sai correndo desviando o foco dos meninos. Após isso, Kevin e Chiron rolam no chão, simulando uma luta e o amigo fala para o protagonista que ele precisa parar de ser “mole” para que os outros garotos não o persigam.

Essa cena expõe como determinadas características (não ser mole) são lidas enquanto masculinas em oposição à outras. Além disso, chama atenção para outro aspecto da masculinidade: a vigilância dos homens uns sobre os outros, mesmo que ainda sejam garotos, que é resultante da necessidade de provar a masculinidade constantemente, de forma ininterrupta.

A masculinidade pode ser reafirmada de diferentes modos, um deles é se isolar em espaços que não possuam quase ou nenhum aspecto feminino: o exército, a guerra são exemplos desses espaços. Mas, a principal forma que os homens encontram para reafirmar a sua masculinidade é desvalorizando outras formas de masculinidades, gerando, assim, a ideia de subalternidade na criação do outro (KIMMEL, 1998).

Através da construção do outro, dá para compreender a relação entre as masculinidades. Geralmente, esse outro são os homens que fazem parte de minorias sexuais e raciais. Além dos preconceitos de raça e classe, esses grupos também acabam sendo marginalizados por não pertencerem aos padrões hegemônicos. É nesse sentido que Connell (1995) fala que as relações raciais fazem parte da dinâmica das masculinidades.

Ela também descreve que existe um regime de gênero no qual podemos identificar as masculinidades hegemônicas (onde ser branco, heterossexual, rico e ocidental são suas marcas mais visíveis) que estão sobrepostas e orientam a construção das masculinidades marginalizadas ou subordinadas (aquelas masculinidades identificáveis entre homens negros, gays, pobres, não-brancos, transgêneros). Neste modelo, Connell assinala que as masculinidades não são identidades fixas, mas configurações da prática de gênero que devem ser lidas como constructos políticos localizados hierarquicamente neste regime. (RIBEIRO, 2015, p. 57)

A constituição das masculinidades negras, apesar dos aspectos semelhantes, não ocorre da mesma forma que as masculinidades brancas (hooks, 2019). Nas sociedades ocidentais, a masculinidade é uma experiência coletiva na qual os homens buscam “reconhecimento através de práticas com as quais conquistará visibilidade e reconhecimento social perante seu grupo” (SOUZA, 2013, p. 36). Esses sujeitos possuem vantagens sociais por causa do gênero, mas essas vantagens não são compartilhadas de modo simétrico, uma vez que existe a diferenciação de classe, raça/etnia, religião e orientação sexual.

Ao definirmos o conceito de masculinidade hegemônica, entendemos que as outras masculinidades existentes possuem uma relação de subordinação a ela (KIMMEL, 1989). Assim, uma vez que trabalhamos com uma masculinidade hegemônica, devemos pensar também no conceito de masculinidades subalternas. Geralmente, em uma sociedade existe apenas uma masculinidade, considerada hegemônica (isso é mutável), e as demais masculinidades são subordinadas a ela. Quanto mais um sujeito se distancia desse padrão de masculinidade hegemônica, mais ele se torna subordinado e deixa de se beneficiar dos privilégios conferidos pela sociedade ao padrão de masculinidade predominantemente machista e patriarcal.

O conceito de masculinidades subordinadas ajuda a compreender a constituição das masculinidades negras, uma vez que a masculinidade negra é subordinada à masculinidade hegemônica vigente e as outras masculinidades brancas. Podemos nos “referir à masculinidade negra como uma masculinidade subalterna, pois lhe é negada, ou parcialmente

negada, a capacidade de controle sobre si e sobre o social” (ROSA, 2006, p. 3). Além disso, dentro das próprias masculinidades negras existem, ainda, outras masculinidades subordinadas. A masculinidade do homem negro gay, por exemplo, é subordinada à masculinidade do homem negro hétero.

Segundo Souza (2013), no ocidente, desde o período colonial e escravocrata, os homens negros são motivo de desconfiança e temor. A sexualidade desses sujeitos é o ponto de referência na interação de homens brancos e negros. É nesse sentido que a masculinidade do homem negro se torna uma ameaça à masculinidade do homem branco e/ou à masculinidade hegemônica. A ameaça⁴⁴ se dá a no sentido de que os homens negros poderiam se relacionar com as mulheres brancas.

Ela por possuir o ventre que dá braços saudáveis à nação, não poderia ficar à mercê dos homens negros, pois as mulheres brancas se contaminariam com impureza africana, além disso, ela poderia desejar (e pior, gostar) desses homens que não estão mais em um continente misterioso e distante, mas, em consequência do tráfico escravagista, eles agora estão nas lavouras, nas fábricas, nos quintais e, em alguns casos, no interior das casas. (SOUZA, 2013, p. 37)

Essa interação dos homens negros e brancos é marcada pela disputa, isto é, pela falomaquia: “Esta disputa (*maquia*) pelo poder (*phallus*) e prestígio conferidos pela masculinidade entre homens negros e brancos é o que eu chamo de falomaquia” (SOUZA, 2013, p.40). O falo não se refere necessariamente ao pênis, mas sim ao falo simbólico, significando poder, algo instituído socialmente. O homem negro é o principal rival do homem branco na disputa pelas mulheres brancas e negras. Isso faz com que eles estejam em falomaquia.

Nesse sentido, construiu-se diversos mitos em relação à sexualidade do homem negro. O principal deles é o mito sobre o tamanho de seu pênis. Além disso, cria-se a imagem de que o homem negro é essencialmente falocêntrico, libidinoso e hipererótico, incapaz de controlar os seus desejos sexuais, que são considerados como se fossem instintivos, animais, bestiais. Essa é uma forma de criminalizar a sexualidade do homem negro.

⁴⁴ “Uma das soluções para tentar manter os homens negros longe das mulheres brancas nos Estados Unidos, foi a criação do Ku Klux Klan no final da Guerra Civil Americana (1861-1865). Suas vigílias noturnas tinham como principal objetivo caçar e eliminar casais interraciais” (SOUZA, 2013, p. 37).

Tudo no negro é sexualizado ao extremo, suas aptidões intelectuais são inseridas no contexto da sexualidade. Seus movimentos são interpretados como uma encenação eterna do ato sexual. A sua sexualidade é animalizada retirando dela a racionalidade cultural que caracteriza os integrantes da sociedade. (ROSA, 2006, p. 2)

O homem negro é hipersexualizado e considerado menos inteligente, apenas seu corpo é valorizado, não seu intelecto, forma de saberes e/ou produção de conhecimento. Ser negro é ser o corpo negro, o corpo tido simbolicamente na história como o corpo para o outro, nesse caso, para o branco colonizador (PINHO, 2004). O corpo negro masculino é o corpo do trabalho, é o corpo sexuado, é o corpo fragmentado em partes: pele, marcas corporais da raça e músculos. “O sexo, genitalizado dimorficamente como o pênis, símbolo falocrático do plus de sensualidade que o negro representaria e que, ironicamente, significa sua recondução ao reino dos fetiches animados pelo olhar branco” (PINHO, 2004, p. 67). É o corpo objetificado, que interfere diretamente no processo de construção das masculinidades negras.

Conforme aponta Ricardo Coelho (2016), muitas das vezes, nas representações, através de um olhar exotizador, o corpo negro é transformado em objeto, uma superfície ideal para projeções e fantasias sexuais. Para observarmos como ocorre essa objetificação, usemos o exemplo trazido pelo pesquisador: a fotografia *Man in polyester suit* (1980) de Robert Mapplethorpe. Na fotografia, enxergamos o tronco de um homem negro vestido em um terno de poliéster com o pênis à mostra. “O fotógrafo evidencia o enorme falo e a potência sexual/virtual como um signo identificador. [...] coloca em xeque e em crise o ‘revestimento’ simbólico que envolve duplamente esse corpo que se rebela/revela contra os signos do ocidente” (COELHO, 2016, p. 22). Além disso, Coelho (2016) aponta como a forma do pênis vai ser reproduzida sutilmente pela posição do polegar esquerdo e nas costuras do próprio terno que dialogam com a forma e as veias do falo.

Contudo, antes de ser desejado, o corpo do homem negro foi reificado, transformado em coisa, em objeto. Destituído de humanidade para justificar sua utilização como objeto de lucro pelo tráfico negreiro. É o corpo transformado em mercadoria de ganho. O corpo negro subjugado pelo espaço social branco, uma vez que a sua identidade não corresponde às suas crenças e concepções, é a negação do que é considerado humano (COELHO, 2016).

“Virilidade, hipermasculinidade, truculência, hipersexualização e obscurantismo [...] são usados para desmobilizar a legitimidade de discursos igualitários por meio da desqualificação de comportamentos de homens negros” (RIBEIRO, 2015, p. 64) conscientes das desigualdades raciais. bell hooks (2004) explica que esses elementos muitas vezes são

manipulados de modo arbitrário como traços essenciais dos homens negros. Através deles, desmobiliza-se o trabalho intelectual crítico desses homens, possibilitando que sejam lidos como politicamente ineficazes (RIBEIRO, 2015). “Estes traços estereotipados podem ser vistos como elementos constitutivos, como componentes de autenticidade racial inscrita e subscrita entre homens negros” (hooks, 2004, p. 52).

Outro aspecto da relação do homem negro com o homem branco é o que o intelectual Frantz Fanon define por cissiparidade. O autor explica que: “O negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra com o branco. Um negro comporta-se diferentemente com o branco e com outro negro. Não há dúvida de que essa cissiparidade é uma consequência direta da aventura colonial” (FANON, 2008, p. 33). Nos países americanos colonizados, a população negra se encontra em uma situação de complexo de inferioridade, uma vez que sua cultura é anulada em função de uma socialização europeia (SANTOS, 2018). Para Fanon (2008), quanto mais o sujeito negro colonizado assimila os valores culturais vindos da Europa, quanto mais rejeita a sua negritude, quanto mais foge da sua identidade, mais “branco” o sujeito colonizado será. Conforme explica Elisa Santos (2018), o distanciamento da cultura negra pelos sujeitos negros ocorre devido aos danos psicológicos do racismo, que são tão profundos fazendo com que muitos negros e negras só enxerguem o crescimento pessoal quando “se tornam brancos”.

No processo de subalternização das masculinidades do homem negro, não é apenas a sua sexualidade que é utilizada, mas também a forma como ele é representado socialmente. hooks (2019) afirma que a produção acadêmica sobre a família negra – ao apagar as realidades de homens negros que possuem entendimentos diversos de masculinidade – passa a ter uma visão rasa e unidimensional.

O retrato da masculinidade negra que emerge dessas obras constrói os homens perpetuamente como “fracassados”, que são “fodidos” psicologicamente, perigosos, violentos, maníacos sexuais cuja insanidade é influenciada pela incapacidade de realizar seu destino masculino falocêntrico em um contexto racista. [...] Homens negros contemporâneos foram moldados por essas representações. (hooks, 2019, p. 174)

A maior parte das representações contemporâneas de homens negros é estereotipada, em que esses sujeitos são figuras caricatas que se preocupam em beber e se divertir, ou seja, o típico malandro, boêmio, trambiqueiro. hooks (2019) explica que essas representações, com início nos séculos XIX e XX, ocorrem como tentativa eficiente de apagamento da consciência

pública do trabalho do homem negro. Esses estereótipos são os que perpetuam até hoje. Essas representações foram criadas também no intuito de que a ordem não seja ameaçada. O homem negro não assusta apenas as crianças como também afasta as mulheres dele (SOUZA, 2013).

O homem negro também tem sido representado – na verdade, hiper-representado – e produzido racialmente com o concurso agressivo dessas representações que funcionam, entre outras coisas, como estruturas de sustentação para práticas concretas de exclusão, marginalização e violência. Ora, é preciso desrepresentá-lo como um modo prático de desalienação e de reconstrução de possibilidades políticas e culturais. (PINHO, 2004, p. 66)

Uma vez que não conseguem alcançar o mesmo *status* da masculinidade hegemônica, muitos sujeitos negros se apegam ao falocentrismo patriarcal no processo de construção de suas masculinidades. O falocentrismo patriarcal é responsável por parte da violência de negros contra negros, enfraquecendo relações familiares, de modo que os homens negros adquirem dificuldade de se relacionar afetivamente com os seus e com as suas. Além disso, faz com que eles tenham menos cuidado com a saúde e/ou abusem do uso de drogas.

É necessário que esses homens negros passem a constituir as suas masculinidades sem se pautarem por esse falocentrismo. A partir do momento em que esses sujeitos deixam de adotar essa masculinidade falocêntrica, eles se tornariam empoderados para explorar novas formas de se relacionar e existir.

A tarefa de romper com essas representações estereotipadas de homens negros deve ser coletiva. “Coletivamente, podemos romper com a masculinidade patriarcal sufocante e ameaçadora imposta aos homens negros e criar visões férteis para uma masculinidade negra reconstruída que pode dar aos homens negros formas para salvar suas vidas e as de seus irmãos e irmãs de luta” (hooks, 2019, p. 213). Além disso:

Desafiar o falocentrismo do homem negro também criaria um espaço para a discussão crítica sobre a homossexualidade nas comunidades negras. Uma vez que muito da busca pela masculinidade falocêntrica como ela é expressa nos círculos negros nacionalistas gira em torno da exigência da heterossexualidade compulsória, ela sempre promoveu a perseguição e o ódio aos homossexuais. (hooks, 2019, p. 211)

Como proposto por hooks, é necessário que homens negros possam empregar uma análise feminista no intuito de construir uma masculinidade negra que não seja sustentada no falocentrismo patriarcal. Rompendo, ainda, com a heterossexualidade compulsória que

aprisiona os homens dentro de caixas, oprimindo e matando aqueles que desviam dessa norma, considerando-os imperfeitos por não corresponderem à masculinidade hegemônica patriarcal.

2.2.1. Por uma masculinidade feminista e interseccional

Para hooks (2018), o patriarcado capitalista e supremacista branco é responsável por impor aos homens uma identidade masculina sexista. Ao reconhecermos isso, não negligenciamos a crítica feminista à dominação masculina. Mesmo que os homens, de forma individual, abrissem mão do privilégio patriarcal, o sistema continuaria intacto, e as mulheres ainda seriam exploradas e oprimidas pelo sexismo e pela dominação masculina. O rompimento, para ser efetivo, deve ser um movimento coletivo entre os homens.

Objetivando apresentar possibilidades para essa quebra, a autora discorre sobre a necessidade de uma masculinidade feminista interseccional em que seja trabalhada a autoestima e o autoamor como base constitutiva da identidade. Rompendo, assim, com a cultura de dominação e a noção de que nosso senso de ser se dá a partir do domínio do outro. Isso é possível quando homens criticam e desafiam a dominação masculina sobre o planeta, sobre outros homens, sobre mulheres e sobre crianças, entendendo o que realmente é a masculinidade feminista.

Ao propor uma masculinidade feminista interseccional, hooks (2018) compreende que é necessário que esse trabalho comece na infância, sendo fundamental que os garotos possuam uma autoestima saudável, alcançada através de políticas feministas sábias e amáveis. Ao contrário de políticas que frequentemente sujeitam os garotos a abusos físicos e psicológicos, quando não inscrevem em seus corpos comportamentos que dialogam com as noções sexistas de masculinidade.

São necessárias, ainda, políticas que cessem com o patriarcado efetivamente, uma vez que o patriarcado capitalista da supremacia branca não é capaz de cumprir suas promessas. bell hooks explica que:

Vários homens estão angustiados porque não se engajaram nas críticas libertadoras que poderiam possibilitar a eles encarar o fato de que essas promessas estavam fundamentadas em injustiça e dominação, e até mesmo,

quando cumpridas jamais levariam os homens à glória. Ao atacar a libertação e, ao mesmo tempo, reforçar os pensamentos patriarcais capitalistas de supremacia branca que assassinaram sua alma eles se mostram tão perdidos quanto vários garotos. (hooks, 2018, s/p)

Quando a teórica sugere um pensamento feminista construído interseccionalmente, ela está apresentando possibilidades de aprendermos a amar a justiça e a liberdade, afirmando e nutrindo a vida. Ela está nos oferecendo modos de construir novas estratégias, novas teorias, novas diretrizes que nos possibilitarão alcançar um mundo em que a masculinidade feminista possa florescer.

Olhar para as masculinidades negras com uma ótica feminista e interseccional é importante. Conforme explica Alan Augusto Morais Ribeiro (2015), ao falar sobre o conceito de masculinidades hegemônicas, no que diz respeito às masculinidades negras, o modelo proposto por Connell não é suficiente. Ele explica que ao percebermos as masculinidades negras baseadas nas masculinidades hegemônicas como “símbolo de poder patriarcal racial” (RIBEIRO, 2015, p. 57), podemos reduzir as leituras sobre:

A) As complexidades das subjetividades vividas por homens negros percebidas sobre si mesmos e B) as múltiplas práticas sociais por eles experienciadas que possam a ser lidas a partir do status político subordinado vivido no interior da estrutura racial dominante, concebendo-os de modo homogêneo. Além disto, este modelo negligencia vivências concretas de diferentes homens negros em um conjunto de outras relações vividas em práticas cotidianas, em espaços de lazer, na interação com familiares, com a comunidade de origem ou em contextos que os valorizem como indivíduos autônomos. (RIBEIRO, 2015, p. 57)

Pensar as masculinidades negras de modo interseccional possibilita compreender que a cultura falocêntrica também é prejudicial aos homens negros. Ajuda a desconstruir a ideia de que os homens negros consideram como fraquezas “elementos destas masculinidades porque são associados diretamente com o feminismo e não com a branquitude” (RIBEIRO, 2015, p. 58). Sendo assim, uma masculinidade feminista interseccional permite que homens negros assumam publicamente suas fragilidades e sofrimentos, favorecendo a sua potencialidade corporal.

O enfoque interseccional leva a uma leitura completa que pode ser utilizada para repensar as relações sociais e os sujeitos. Para isso, segundo Ribeiro (2015), devemos fazer o seguinte conjunto de perguntas:

- 1). Que privilégios estas masculinidades racializadas compartilham? Em que condições reais estas masculinidades racializadas lutam por estes privilégios?
- 2.) Dividendos patriarcais são recebidos do mesmo modo por todos os sujeitos que vivenciam masculinidades racializadas? Os estereótipos sobre homens negros são também resultados do sexismo e não apenas do racismo, mesmo que o privilégio patriarcal posicione tais masculinidades como configurações vantajosas? (RIBEIRO, 2015, p. 59)

O autor explica que essas perguntas só fazem sentido se pensarmos as relações sociais inter cruzadas em raça, classe e gênero e acionadas a partir do que bell hooks (1990) designa por *black experience*:

um “pensamento e elaboração vernáculos críticos sobre estética, arte e cultura”, uma experiência coletiva e intelectual na qual o olhar “desde dentro” desloca a crítica e a autocrítica política nos processos de conhecimento feito sobre os grupos sociais marginalizados sobre si mesmos, sobre as relações sociais múltiplas vividas por tais grupos. (RIBEIRO, 2015, p. 59)

A *black experience*, conforme aponta hooks (1991), oferece um ponto de vista privilegiado de compreensão da realidade e de suas transformações que não pode ser adquirido através de livros ou por meio da observação e estudo distanciados de uma realidade particular. Para a pesquisadora, “este ponto de vista privilegiado não emerge da ‘autoridade da experiência’, mas sim da paixão da experiência, a paixão da lembrança” (hooks, 1991, p. 182, tradução nossa).

Além disso, a *Black experience* desafia os paradigmas imperialistas coloniais que representam a negritude como unidimensional, com o fim de reforçar e sustentar a supremacia branca. Ela rompe com o discurso primitivo que criou a ideia de uma noção estereotipante e preconceituosa da experiência negra. Assim, ela abandona o discurso essencialista e desafia o racismo (hooks, 1991).

O feminismo interseccional se contrapõe aos posicionamentos radicais anti-homens que posicionam homens negros, pobres, periféricos, pouco escolarizados no mesmo local que homens brancos de classe média ou ricos, qualificando-os do mesmo modo como “inimigos”, “opressores” e “misóginos”. Esses posicionamentos radicais deixam de lado a compreensão de que muitas vezes esses homens negros ocupam um lugar social de opressão parecido com o dessas feministas (hooks, 1991; RIBEIRO, 2015). Ainda, enfatiza os desentendimentos, os ódios e aversões já existentes na relação entre homens negros e mulheres negras, provocados

pelo racismo e sexismo. Desconsidera que nem todos os homens recebem da mesma forma os lucros políticos provindos dos privilégios patriarcais (RIBEIRO, 2015).

hooks (1989) pondera sobre a socialização de homens negros em suas famílias, nas escolas, nos grupos de amigos e em outros espaços. Compreende que a virilidade entre os homens negros provoca um bloqueio que impede que eles expressem suas complexidades emocionais, seus complexos, suas fraquezas psicológicas, seus medos, deixando assim de evidenciar e reconhecer publicamente essas questões, algo que resgataria a humanidade e desafiaria a animalização de homens negros (RIBEIRO, 2015).

É necessário realizar o que hooks (1992) entende por reconstrução. Conforme apontado por Ribeiro (2015), esta seria uma abordagem que está preocupada com os estudos específicos sobre as masculinidades negras e os impactos das representações de uma masculinidade negra como essencialmente falocêntrica, desprezando que, apesar do ideal patriarcal ser o tipo de masculinidade mais almejado, ele não é o único escolhido por homens negros como modo de vida. Ignora que alguns homens negros questionam o *status quo*, não aceitam uma identidade patriarcal pronta, inventam uma para si mesmos (RIBEIRO, 2015). Esses homens negros subvertem as normas e desenvolvem modos próprios de pensar as masculinidades negras desafiando o patriarcado (hooks, 1992).

Assim, compreendemos que existem diferentes tipos de masculinidades negras e possibilidades de experienciar e vivenciar essas masculinidades. Conforme exposto por Ribeiro (2015):

A leitura do feminismo negro ajuda a fortalecer uma perspectiva de análise sobre masculinidades negras que possibilita construir registros diferentes sobre como raça, gênero e classe se interseccionam em processos mutáveis de inscrição de sujeitos que muitas vezes conferem um lugar de negro “encravado” nas práticas sociais atribuídas a homens negros (desde as ideias estereotipadas que circulam no dito senso comum, até as análises conceituais mais sofisticadas). Ultrapassar este eu racial masculinizado que é apresentado com um corpo marcado pela fisicalidade, associado somente aos homens das camadas populares, super heterossexual, pouco afetuoso, “legitimamente macho” e despido de qualquer feminilidade é permanecer na articulação de percepções sobre a inter-atuação entre raça, gênero e classe em uma abordagem ainda dicotômica que gira em torno ou potência/ poder/ quase-humanidade ou da negação desta potência/ poder/ quase humanidade. (RIBEIRO, 2015, p. 70)

Levando em consideração as diferentes masculinidades negras, assim como Ribeiro, (2015) defendemos a necessidade de produzirmos, por meio da *black experience* (hooks,

1991), narrativas sobre nós mesmos, sujeitos negros e negras múltiplos, diversos, contraditórios, multifacetados, paradoxais, singulares, vários.

2.3. Além de preto, viado

Pretendemos pensar a interseccionalidade entre sexualidade e raça para compreender o que significa ser um homem negro gay. Fazendo um paralelo com Grada Kilomba (2019), que compreende a mulher negra como a “outra da outra”, discutimos o que quer dizer ser o “outro do outro”. Lucas Veiga (2018), em “As diásporas da bixa preta: sobre ser negro e gay no Brasil”, inicia seu texto chamando atenção para as intersecções consideradas padrão em uma sociedade patriarcal como a que vivemos: homem, branco e hétero. Podemos ir mais além e inferir que esse homem padrão também é classe média alta ou rico e de meia idade: “A norma heterossexista ou a presunção de heterossexualidade que imagina que o mundo é de fato heterossexual e que diz que o comportamento homossexual é um desvio, uma anomalia, um acidente” (PINHO, 2004, p. 128)

Veiga (2018), assim como outras autoras e autores presentes neste trabalho, diz que o padrão só pode existir uma vez que exista junto algo fora do padrão. Desse modo, todos que não se enquadram nesse perfil são excluídos, como as mulheres, LGBTQs+, índios, negros, pessoas com deficiência, pessoas vivendo com HIV, só para citar alguns exemplos em meio a tantos outros. Assim: “Nós trazemos aqui duas grandes estruturas que potencializam o discurso do que é vivo e, ao mesmo tempo, ‘naturalizam’ o esvanecimento do corpo, da narrativa e da presença dos que são forjados como subalternos: a branquitude e a cis-heteronormatividade” (TEIXEIRA, 2020 p. 234-235).

É importante, ainda, compreendermos que o padrão não diz respeito apenas à questão da sexualidade e raça, mas, como propõe Osmundo Pinho (2004) no texto “A guerra dos mundos homossexuais – resistência e contra-hegemonias de raça e gênero”, vivemos o “paradigma familista” que pensa o modelo familiar normativo constituído por pai, mãe e filhos (todos cis e heterossexuais). Esse modelo burguês de família promove o sentimento de inadequação e não reconhecimento por aqueles que não conseguem se encaixar como famílias tradicionais: mães solteiras, avós e netos, monoparentais, casais homossexuais, etc.:

Ao pensarmos que os processos de normatização do corpo, da vida e das possibilidades no que diz respeito à raça, ao gênero e à sexualidade estão estreitamente atrelados aos indicadores de normatização, somos tensionados a considerar que raça e cis-heteronormatividade desenham os lugares políticos e se enraízam e vingam nas tecituras sociais, fecundando exceção, exclusão e morte. (TEIXEIRA, 2020, p. 239)

Para que possamos pensar de forma interseccional, é importante olharmos para a constituição dos sujeitos, ou seja, “o estabelecimento de um determinado modo de ser no mundo forja-se a partir da negação de outros modos de ser, que não pode se dar senão por um processo de violência. Vivemos numa sociedade constituída pela e da violência” (VEIGA, 2018, p. 77). Geralmente, quanto mais distante do padrão uma pessoa for, mais violências serão direcionadas a ela, violências essas que são causadas e perpetuadas pela normatividade.

Segundo Thiago Teixeira (2020), o processo de nos tornarmos sujeitos se dá no momento em que somos envolvidos por um mundo que nos possibilita pensá-lo, falar sobre ele e sobre nós mesmos. O autor ainda explica que a constituição das nossas subjetividades é atravessada pelos processos discursivos de poder, de modo que eles emolduram o mundo, criam enquadramentos que nos permitem dizer sobre nós e os outros, sobre o que é ser um sujeito, ou não.

Nessa disposição, as formulações que demarcam o nosso olhar para reconhecer, ou não, o que pode ser determinado como sujeito está num processo contínuo de entrecruzamento desses sistemas que, de modo restritivo e perverso, desenham quais existências são designadas como vida, em detrimento das que não são. (TEIXEIRA, 2020, p. 236 -237)

Raça e gênero se constituem mutuamente, não existe a possibilidade de separação. Por isso a necessidade de olharmos para ambas conjuntamente:

O último aspecto que eu queria chamar atenção para esse campo da formação do sujeito é o aspecto da interseccionalidade que eu acho importante destacar. Quer dizer, no mundo real os sujeitos se produzem através da interseção de diferenças e desigualdades diversas. A interseção ou combinação dessas diferenças produz novas diferenças, então, não é apenas uma soma, ou seja, uma bicha preta não é um sujeito que acumula duas identidades, é outra posição diferente que é produzida através dessa interação ou dessa confluência. Essas diferenças reagem e se relacionam com outras desigualdades e produzem novas alternativas políticas. (PINHO, 2004, p. 129)

O destaque de Pinho (2004) é muito importante, uma vez que ele ainda propõe que, ao compreendermos que a desigualdade, a exclusão, a violência e a pobreza se formam interseccionalmente através das combinações que existem no cotidiano, seremos capazes de elaborar respostas interseccionais para essas desigualdades. Desta forma, devemos levar em consideração a formação complexa dos sujeitos na elaboração de nossas respostas.

Raça e gênero são categorias inseparáveis, “a raça não pode ser separada do gênero nem o gênero pode ser separado da raça” (KILOMBA, 2019, p. 94). A pensadora Grada Kilomba (2019) infere que essa separação não é possível uma vez que as construções racistas se baseiam, também, nos papéis de gênero e vice-versa, o gênero impacta na construção da raça e na forma como o sujeito experiencia o racismo. Para exemplificar essa relação, ela traz alguns mitos que envolvem os sujeitos negros: a mulher negra disponível, o homem negro infantilizado, a mulher muçulmana oprimida, o homem muçulmano agressivo (p. 94). Assim, raça e gênero estão sempre entrelaçados, sendo difícil determinar o impacto de cada uma⁴⁵.

Vivemos em uma sociedade antinegra, e o racismo vai atravessar as nossas subjetividades negras causando efeitos nocivos durante o processo de constituição/formação das nossas identidades. A falta de racialização da branquitude é responsável por gerar um senso de humanidade à sua imagem. Sendo assim, quanto mais próximo da branquitude uma pessoa estiver, maior será o seu reconhecimento enquanto humano, e quanto mais próximo da negritude, menos humanidade lhe será atribuída (VEIGA, 2019). Isso explica o processo de desumanização e bestialização de pessoas negras, que são consideradas violentas, incapazes, desprovidas de inteligência, criminosos em potencial, dentre tantos outros adjetivos negativos como apontado no capítulo um.

O não pertencimento causado pela questão racial vai provocar o primeiro sentimento de diáspora: “O povo negro vive, desde sua saída forçada da África, num ambiente antinegro, racista, que opera com inúmeros dispositivos para exterminá-lo. Não há descanso e muito menos a possibilidade de se sentir em casa [...]” (VEIGA, 2019, p. 81). Esse sentimento de não pertencimento, não aceitação baseado na questão racial faz ainda com que população negra perca os seus referenciais.

⁴⁵ Grada Kilomba (2019) vai explicar que apesar de ser difícil determinar o impacto da raça e do gênero, e embora ambas estejam em uma intersecção completa, ao analisarmos uma situação em que trocamos a raça dos personagens, mais do que mudar o gênero, isso alteraria as relações de poder. Os personagens brancos continuariam protegidos. Um exemplo de como isso pode ocorrer é o próprio relato da pensadora ao narrar que foi chamada para trabalhar como empregada doméstica durante uma consulta ao médico. Ela questiona se naquela situação fosse uma menina branca a proposta de emprego ainda teria acontecido.

É próprio da negritude, com todas as intersecções que a ela podemos relacionar, o “afeto-diáspora” como sendo a sensação permanente de estar fora de casa, fora da possibilidade de ser integrado e genuinamente acolhido onde se vive. A subjetividade negra é diaspórica por trazer em sua memória corporal e genealógica a saída de seu lar, de seu espaço de segurança, de afirmação de si e da cosmogonia de seu povo. (VEIGA, 2019, p. 81)

O segundo sentimento de diáspora é causado pela questão da sexualidade, ou melhor, da homossexualidade. A descoberta da homossexualidade por homens negros gays reintroduz a experiência diaspórica, uma vez que devem lidar novamente com o sentimento de rejeição e não pertencimento. Ao assumirem a sua sexualidade, os gays negros correm o risco de não serem aceitos pelos seus pares em seu espaço familiar. Segundo Veiga (2019), esse é um dos momentos mais difíceis que o gay negro irá passar ao escolher viver aquilo que ele é, pois, “Pessoas negras e LGBTI+ são alocadas numa engenharia dupla de destruição: elas não são brancas e, ao mesmo tempo, escapam, em muitos casos, da cisgeneridade e da heteronormatividade” (TEIXEIRA, 2020, p. 235).

É importante compreendermos que o racismo, segundo Kilomba (2019), condicionou a vida de pessoas negras de modo que na maioria das vezes a raça é considerada o único fator relevante, tornando a opressão de gênero sem importância. A autora elucida que políticas negras construíram seus sujeitos através das concepções de masculinidade heterossexual negra. Essa construção é extremamente problemática, uma vez que desconsidera a experiência das mulheres negras e de pessoas LGBTQIA+ negras e negros. “Essa conceituação simplesmente transforma o conceito clássico ‘homem branco heterossexual’ em ‘homem negro heterossexual’, sendo a ‘raça’ a única categoria alterada” (KILOMBA, 2019, p. 96/97).

A masculinidade hegemônica ocidental é branca e é ela que sustenta a lógica patriarcal. Um homem negro jamais vai deixar de ser negro, mas ele vai negociar com a lógica hegemônica a sua preservação, incorporando os comportamentos e códigos morais da supremacia branca “[...] transformando-se num macho-beta; posto que numa sociedade em que se defende, de inúmeras formas, a supremacia branca, o papel do macho-alfa pertence somente aos homens-brancos-heterossexuais que fundam e refundam *ad infinitum* esse sistema” (VEIGA, 2019, p. 82).

Ainda segundo Veiga (2019), durante essa tentativa de ser reconhecido enquanto sujeito, humano e digno de respeito pelo “macho-alfa”, o homem negro internaliza a masculinidade branca e passa a reproduzir, muitas vezes, comportamentos considerados violentos em relação àqueles que se deslocam do padrão masculino e heteronormativo: “Também é importante a gente pensar como o movimento social negro acabou por produzir

um certo masculinismo negro como a pré-suposição de uma identidade negra que é masculina, que exclui a mulher, que exclui o homossexual” (PINHO, 2004, p. 129). Apesar de internalizar a masculinidade branca, o “racismo assegura que homens negros não tenham as mesmas relações hierárquicas patriarcais/capitalistas como os homens brancos” (CARBY, 1997, p. 46 apud KILOMBA, 2019, p. 105).

O conceito de diáspora nos ajuda a pensar as vivências de Chiron mostradas no filme. O protagonista não se sente pertencente ao grupo do qual faz parte. Devido à sua sexualidade passa a vivenciar o sentimento diaspórico, isso porque, enquanto sujeito gay, é excluído e violentado verbalmente e fisicamente pelos outros meninos negros. O sentimento de diáspora experienciado por Chiron ocorre até mesmo quando ele assume a persona do traficante Black, após o processo de “[...] aderir à masculinidade heteronormativa para se proteger e preservar o amor de seus pares [...]” (VEIGA, 2019, p. 83) o protagonista continua se sentindo um estranho dentro de seu meio.

Um exemplo de como o filme apresenta esse sentimento de diáspora é a dificuldade que o protagonista tem em se identificar com os outros meninos. As agressões de Terrel, que o chama de “bichinha”, também ajudam nesse construto. Aos 47 minutos de filme, é possível ver Chiron caminhando em uma rua onde ele encontra Terrel e seu amigo Pizzo. Terrel ameaça Chiron falando “eu não curto esse lance de gay” e prossegue “Pizzo, olhe a calça desse moleque. Deve ficar com as bolas sufocadas”.

Para se enquadrar em uma lógica embranquecida, o homem negro exclui os seus e as suas. Sem considerar que, mesmo que tente, nunca irá alcançar a posição de “alfa” e, além disso, a norma homem-branco-hétero vai exercer sobre ele e nas demais subjetividades um efeito colonizador e extrativista. Como explica Veiga (2019), é colonizador porque se impõe violentamente sobre o outro, considerando-o menor, e é “extrativista no sentido de sugar a energia vital de quem está fora da norma por meio de violentos processos de submissão” (VEIGA, 2019, p. 77).

O sentimento de diáspora vivenciado pelos gays negros não será causado apenas pelos homens negros. O mesmo vai ocorrer em relação ao movimento LGBTQIA+ e demais espaços de sociabilização gay, que se constroem como um mundo de exclusão e desigualdade. As comunidades gays “produziram uma determinada brancura ou a branquitude gay como a norma estética. E mais, um lugar de poder, uma posição de sujeito branco, que é determinante para as interações sexuais e para o gerenciamento do desejo nos mundos homossexuais” (PINHO, 2014, p. 130).

O filme documentário experimental *Línguas Desatadas* (*Tongues Untied* no original), de 1989, dirigido por Marlon Riggs, retrata bem o que ainda hoje se faz presente no processo de construção do gay negro no mundo homossexual. Riggs relata, em um dos trechos, a sua mudança para um bairro gay da cidade de São Francisco, no estado da Califórnia, habitado, em sua maioria, por homossexuais brancos. O cineasta diz que se sentiu invisível, uma vez que ele foi excluído por aqueles que moravam no bairro e por toda a lógica de consumo construída para atender o gay branco. Além disso, não se reconhecia nos seus e não fazia parte da cultura do desejo, já que os homens gays brancos se relacionavam apenas entre eles. As comunidades homossexuais se estruturam na desigualdade, conforme diz pinho:

[...] De modo que as comunidades homossexuais, as que eu conheço, sobre as quais eu tenho algum tipo de informação, são construídas através da desigualdade, através do racismo, através da violência que as estruturam de modo determinante. Não é que a violência, a desigualdade e o racismo sejam um acidente, uma contingência, um desvio. Nossas comunidades existem, são estruturadas, têm suas regras de convivência baseadas na desigualdade. (PINHO, 2014, p. 131)

É necessário que pensemos a existência de homens gays negros, pois omitir a existência dos mesmos é negar a diversidade, contribuindo assim, com a política de homogeneização e/ou padronização dos corpos e sujeitos. Só se combate a homofobia se combatermos o racismo. Os corpos de homens gays negros não devem ser sexualizados ou fetichizados. O imaginário social, que é construído sobre os homens negros gays, é de que eles devem ser másculos, viris e ter o pênis grande. Algo reforçado pela indústria pornográfica gay, conforme explica Pinho (2012) no seu artigo “Race Fucker: representações raciais na pornografia gay”:

Os filmes e cenas consideradas, não só exploram até a exaustão tal fragmentação – como de resto faz toda pornografia, – mas elegem com matéria dessa fragmentação vetores de decomposição associados ao folclore sexual urbano sobre os negros. Assim, encontramos uma série de filmes sobre a vida no gueto ou “in da hood”. Filmes que contêm palavras como gangstas, hustlers ou thug no título, e performam o imaginário do “rufião”, bandido, “cholo”, ou semimarginal do gueto. Há uma série de numerosíssimos títulos que remetem a uma espécie de blaxploitation, espetacularizando componentes da vida social negra como a ornamentação para circunscrição erotizada do homem negro. (PINHO, 2012, p. 178)

Outro aspecto que vai atravessar as vivências dos gays negros é o seu lugar na economia do desejo, conforme propõe Veiga (2019). Para que possamos entender, devemos primeiro pensar na relação do capitalismo que, através de uma estrutura midiática, nos vende formas de ser, estar, pensar, consumir e desejar e nos imbuí do desejo por produtos e modos de vida. A lógica capitalista vai ter uma ligação direta com a estrutura racista em que vivemos, consequentemente, “se o desejo é colonizado pelo capital que é branco, o que o desejo passa a desejar é a brancura” (VEIGA, 2019, p. 86).

Então, é através dessa ligação direta do capitalismo pelo desejo de brancura que o homossexual preto será atravessado. O capitalismo cria padrões de beleza e consumo ligados à branquitude, isso ocorre na publicidade, no entretenimento (filmes, novelas, séries, literatura), no jornalismo e outros espaços midiáticos. A nossa imagem quase não é representada, quando isso ocorre somos representados em posições subalternas, estereotipadas e pejorativas.

São escassas as representações de protagonismo negro, nós crescemos “numa sociedade em que a beleza está no outro e as marcas que te constituem física e historicamente são preteridas, tem um efeito subjetivo dilacerante sobre a constituição do senso de valor próprio, da autoestima” (VEIGA, 2019, p. 86).

O capitalismo afeta a nossa maneira de amar e de nos relacionarmos com o outro. Através do racismo, passamos a introjetar um ódio que vem do exterior, e com isso experienciamos um auto-ódio. Odiamos os nossos traços, a cor da nossa pele, a nossa história enquanto indivíduos e povo ao qual pertencemos. Segundo Veiga (2019), o racismo não nos mata apenas fisicamente, mas também afetivamente e simbolicamente de diversas formas.

Após essa morte simbólica, nossa autoestima fica enfraquecida e passamos a experienciar a solidão. A nós, não cabe o amor (aqui me refiro ao amor romântico), que, por vezes, pensamos não sermos merecedores. E mesmo quando temos o desejo de sermos amados, temos que lidar com o medo da rejeição, pois é assim que a sociedade branca racista lida com os sujeitos negros, rejeitando-os. Somos relegados a um não-lugar:

O não-lugar da bixa preta na economia do desejo é o lugar de um corpo, por vezes animalizado, em que a fantasia em torno do tamanho do pênis e de sua performance sexual preenche o imaginário das bichas brancas, deixando pouco espaço para que a bixa preta possa entrar na economia do desejo como sujeito que tem corpo e não apenas como corpo. (VEIGA, 2019, p. 88)

O não-lugar da bixa preta é algo discutido no documentário *Além de Preto, Viado* (2017). Em várias passagens, é possível observar a relação da branquitude com os corpos gays negros. Um exemplo é a fala do personagem Vicente Belmiro, que fala que muitas vezes o gay negro é o “negão” que pode dar prazer, pode encontrar de madrugada em um motel, mas que não é o mesmo negro que será levado para o almoço de família no domingo. A ele só cabe propiciar o prazer carnal e não o amor. A fala de Vicente representa a fetichização e a sexualização do corpo negro, que muitas vezes é resumido como “objeto sexual” por homens gays brancos.

Veiga (2019) explica que isso, muitas vezes, faz com que a bixa preta tenha dificuldade nas suas relações amorosas. Pois é a partir desse lugar da branquitude que o gay negro vai desenvolver baixa autoestima e baixo senso de amor próprio. Frequentemente, ele vai experienciar o medo da rejeição, podendo ainda não se permitir amar e ser amado, ou ainda, se sujeitar a relacionamentos em que não é amado. Por isso é necessário que a bixa preta se reencontre com “sua história pessoal e com a história de seu povo dentro de uma narrativa própria, uma narrativa negra, e não atravessada pelo olhar branco-colonizador”. E ainda, esse seria “um caminho para se relacionar de outro modo no campo afetivo” (VEIGA, 2019, p. 89) e também, outro modo de relacionar consigo mesmo.

Outro momento que chama atenção no documentário *Línguas Desatadas* (1989) é a discussão sobre o amor negro, especificamente, o amor entre gays negros, um amor capaz de propiciar mudanças estruturais. O documentário nos mostra que apenas quando um homem gay negro ama outro homem gay negro é possível pensar em revolução. Essa também é uma das premissas de *Moonlight* (2016). A narrativa do filme apresenta o amor entre dois homens gays negros, um amor que permanece no tempo, que não é apenas o amor romântico, mas o amor proposto por hooks enquanto movimento político.

Vivemos em uma sociedade onde existe uma “hegemonia heterossexual” e uma “hegemonia homossexual” (PINHO, 2012). Portanto, é necessário confrontá-las provocando explosões que impactem o *status quo*, destituindo a branquitude de seu lugar (VEIGA, 2019) para que possamos avançar e construir esferas sociais inclusivas e “não exclusivas ou excludentes como a esfera pública hegemônica ou dominante” (PINHO, 2012, p. 132).

Veiga (2019), dialogando com hooks (2006) e Butler (2019), termina o seu texto afirmando:

Os coletivos de bixas pretas, a amizade com as irmãs pretas hétero e lgfts, as relações amorosas saudáveis e as religiões de matriz africana são estratégias

de sobrevivência, suporte para a vida cotidiana, afago para a solidão que nos toma ao anoitecer, e desempenham papel importante na reparação aos danos que as diásporas causaram em nossas subjetividades. (VEIGA, 2019, p. 92)

Esse também é um chamado para o amor, na perspectiva de hooks (2006), e para os corpos se reunirem em assembleia em busca de um viver melhor, como propõe Butler (2019). É o chamado do *Além de Preto, Viado*, do documentário *Línguas Desatadas* e também do objeto desta pesquisa, *Moonlight* (2016). Somente assim, seremos capazes de sobreviver e destruir o mundo tal qual ele é, para que não sejamos nós os exterminados (VEIGA, 2019).

Capítulo 3 – À LUZ DO LUAR, MENINOS NEGROS PARECEM AZUIS: QUEM É VOCÊ CHIRON?

Podemos considerar que a pergunta “Quem é você Chiron?” é o que move *Moonlight*⁴⁶: sob a luz do luar (2016). Desde os primeiros minutos do longa, vemos o protagonista ser inquirido sobre a sua identidade. E junto a ele, tentamos responder a esse questionamento. O roteiro, ao se dividir em três atos – I. *Little* (pequeno); II. Chiron; e III. Black (Preto) –, nos apresenta as identidades que são atribuídas ao personagem durante o filme. As outras pessoas estão o tempo todo insistindo em dizer para Chiron quem ele é, o que ele é. Assim, o vemos atravessar a infância, a adolescência e chegar à idade adulta.

O filme, ao nos contar a história de Chiron e apresentar experiências de sujeitos negros, visa a construção de uma verossimilhança, uma crueza para retratar aquelas vidas, mas não através de recursos estereotipantes do cinema. O uso de câmeras tremidas, por exemplo. É uma realidade construída de forma sutil, delicada e poética. Por essas experiências negras serem narradas por sujeitos negros (Berry Jenkins e Tarell Alvin McCraney⁴⁷), o filme fala de um *standpoint* (COLLINS, 1997), um ponto de vista único e privilegiado.

Conforme já apresentamos aqui, historicamente pessoas negras são silenciadas, seja no âmbito epistêmico ou social (CARNEIRO, 2005). Muitas vezes é um silenciamento que vai além do simbólico, é um silenciamento físico que culmina em nossas mortes. De forma coletiva, pessoas negras conseguem romper esse lugar de subalternização e silenciamento.

Na eulógia⁴⁸ para James Baldwin, Toni Morrison (1987) diz que Baldwin a deu uma língua onde habitar, que ele “nos deu a nós mesmos para pensarmos e nos apreciarmos”. A escritora se refere ao pensamento e à escrita de Baldwin, em como o autor foi capaz de representar a si e a sua comunidade de forma honesta, humana e amorosa.

⁴⁶ A versão de *Moonlight* que analisamos é uma versão legendada. Por isso, algumas traduções podem diferir do original. Se for o caso, isso será salientado em nota de rodapé.

⁴⁷ Barry Jenkins e Terell McCraney cresceram em Liberty City, onde o filme se passa. Ambos lidaram com as mães viciadas em crack. O diretor já falou sobre ter contado essa história devido ao ponto de identificação pessoal (já citado anteriormente na pesquisa). Terell é um homem homossexual negro. Esses são apenas alguns dos aspectos que compartilham com a narrativa e que possibilitam o standpoint. Lembrando que não é apenas o que a comunidade negra compartilha de dor e violência, mas também o que compartilha de alegria, de possibilidades, afetos. *Moonlight* não é um filme que se reduz às experiências negativas de sujeitos negros.

⁴⁸ Eulógia para James Baldwin. Disponível em: https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/03/29/specials/baldwin-morrison.html?utm_campaign=pubexchange_article&utm_medium=referral&utm_source=huffingtonpost.com. Acesso em: 09 de jul. 2021.

De certa forma, assim como Baldwin, *Moonlight* (2016) nos dá “uma língua onde habitar”. Através de representações que dizem das dores, mas também da beleza de ser um sujeito negro, mesmo que em um mundo tal como o nosso, permeado por racismo e violência. Jenkins, através do *standpoint*, rompe com os silenciamentos impostos e possibilita nos enxergarmos.

O ponto de partida do diretor não é individual. É por se tratar de um lugar coletivo que é possível a construção da narrativa. As experiências de Chiron também são experiências de outros sujeitos negros, o que de certo modo diz de uma universalidade da identificação com a obra. São experiências historicamente compartilhadas. Apesar de não ser uma referência central nessa pesquisa, para entendermos a potência de *Moonlight* (2016) e dialogando com Patricia Hill Collins (1997), lançamos mão da literatura e do olhar para a "escrevivência" de Conceição Evaristo, autora brasileira negra.

Conceição Evaristo (2007) explica que a escrevivência se dá a partir das experiências de vida do autor (no nosso caso, diretor). São experiências acumuladas e que fazem parte do cotidiano de quem escreve. Outro aspecto importante da escrevivência é o seu caráter político: ela se dá em um espaço que questiona o *status quo*. É uma escrita de resistência. Agora, um ponto crucial, a escrevivência também é um movimento coletivo. Quando pensamos nas experiências de quem escreve, também estamos pensando nas experiências do grupo do qual faz parte. Assim, tal como o *standpoint*, a escrevivência parte de um ponto de vista único e privilegiado. Desse modo, podemos considerar que ao construir *Moonlight* (2016), Jenkins está “escrevivendo”.

É nesse aspecto que entendemos a construção realista da narrativa de *Moonlight* (2016). Sujeitos negros, narrando experiências negras, possibilitam pontos de identificação. Para que nós possamos escrever (sim, nós. Esse trabalho também só é possível por conta de um movimento coletivo), foi necessário que outros sujeitos negros se dispusessem a nos “dar uma língua onde habitar”.

Muitos poderiam classificar *Moonlight* (2016) como um filme de “gueto”, por retratar, também, a vida na periferia. Mas a forma como a narrativa é apresentada foge do esperado: um filme centrado apenas na violência, na pobreza, no tráfico de drogas, no sofrimento de populações marginalizadas com recursos estéticos estereotipados usados por Hollywood. Por exemplo, o filtro amarelado ao retratar comunidades latino-americanas e/ou pobres, lugares que não são os Estados Unidos. *Traffic: ninguém sai limpo* (2000), de Steven Soderbergh, possibilita visualizar isso. Nas cenas em que retrata o tráfico de drogas no México, há abuso do filtro amarelo. Mas usa um filtro azul ao mostrar cenas nos EUA.

E é ao não trazer esse tipo de representação para seu filme que Barry Jenkins contraria a produção caricata. Desde o início, os personagens são humanos, e, assim como na vida real, não se limitam a ser uma coisa só. São complexos e se permitem se construir e se reconstruir ao longo de todo o filme. *Moonlight* (2016) transcende o lugar de filme sobre tráfico de drogas, sobre abusos e até mesmo sobre a homossexualidade. Jenkins busca apresentar mais do mundo de seus personagens, propõe mostrar a complexidade de sujeitos negros para além da violência.

Moonlight (2016) é um *bildungsroman*, ou seja, um romance de formação. Para nos aproximarmos da linguagem cinematográfica, o longa metragem pode ser classificado como um *Coming of age*⁴⁹. Nesse tipo de filme é narrado o processo de amadurecimento do protagonista. Observamo-lo se desenvolver psicologicamente e socialmente desde a infância, passando pela adolescência, até a maturidade. Ainda no caso de *Moonlight* (2016), o filme propõe um estudo de personagem. Muitas vezes, vimos os “homens brancos” se formarem no cinema. Todo mundo se lembra de Harry Potter, Luke Skywalker, Jane Eyre, Holden Caulfield, dentre tantos outros. Mas raras vezes vimos homens negros se formando, essa também é uma quebra de paradigma proposta por Jenkins. Quem se forma somos nós, humanos, e esse é o caso de Chiron.

A formação de Chiron nos é muito cara, uma vez, que ela se relaciona diretamente com o nosso problema de pesquisa: como *Moonlight* (2016), por meio de sua narrativa, desconstrói e ressignifica os discursos sociais da negritude, da homossexualidade e das masculinidades.

Para organizarmos o olhar sobre o filme e tentar responder à nossa pergunta, buscamos entender as relações do protagonista a partir da ideia de lugar, não-lugar e entre-lugar. Esses lugares, por assim chamar, se apresentarão separados, como forma de organizarmos a nossa análise. Isso não significa que um não incide sobre o outro ou que se entrecruzam, pelo contrário. Esses lugares estão dispostos conforme o esquema a seguir:

⁴⁹ *Coming of age*, geralmente, é a classificação dada a filmes que tratam sobre a temática do amadurecimento. Nele, vemos um ou mais personagens que estão passando da adolescência para a vida adulta. No caso de *Moonlight*, acompanhamos infância, adolescência e vida adulta.



LEGENDA

- | | | |
|---|---|---|
| <p>■ LUGAR</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sexualidade/homossexualidade; • Negritude; • Masculinidades; • Afetos/amor/cuidado/acolhimento; • Configurações familiares não tradicionais; • Lar; • Sentimento de pertencimento. | <p>■ NÃO-LUGAR</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sexualidade/homossexualidade; • Negritude • Masculinidades; • Violências/Abandono/Traumas; • Sentimento de negação. | <p>■ ENTRE-LUGAR</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sexualidade/homossexualidade; • Negritude; • Masculinidades; • Afetos/amor/cuidado/acolhimento; • Sentimento de pertencimento; • Fuga da realidade. |
|---|---|---|

Figura 2: Esquema dos lugares em *Moonlight*. Lucas Porfírio - 2021

Devemos ressaltar que quando pensamos na ideia de não-lugar estamos expandindo o pensamento de Veiga (2019), que pensa o não-lugar da bixa preta na economia do desejo. A partir dos pensamentos do pesquisador, buscamos entender o que seria esse não-lugar dentro de *Moonlight* (2016) e quais os seus contrapontos. Assim surge o que chamamos de lugar e entre-lugar na pesquisa. Esses “lugares” são os nossos pontos de partida para entendermos o longa e não o nosso ponto de chegada. Por isso, iremos construí-los juntos da análise. As relações como “lugar” empírico dentro do filme nos permitem observar as mobilizações da análise e dos lugares propriamente ditos.

Ainda, é importante destacarmos que não enxergamos esses lugares como categorias fixas, uma vez que acreditamos que eles não são estáticos e podem oscilar, além de possuírem relação entre si. Esses lugares também constituem o processo de formação de Chiron, uma vez que é neles que estão localizadas as relações do protagonista. Nesse sentido, iremos olhar também para aquilo que possa vir a se cruzar, para as similaridades, diferenças e sutilezas apresentadas por esses lugares (na legenda do próprio esquema acima, já percebemos alguns assuntos que se cruzam). Também, não iremos fazer uma decomposição do filme *frame a frame*, iremos apresentar os trechos fílmicos de modo que possamos realizar a análise, mas entendendo as cenas em uma amplitude maior. Assim, a decomposição se dá de modo que selecionamos sequências e cenas e não *frames* específicos deles.

Todos os três lugares são atravessados, pelo menos, por quatro temáticas centrais: negritude, sexualidade, masculinidades e violência. Desse modo, ao olharmos para os lugares, observaremos a incidência e a tensão dessas quatro temáticas e o quanto cada uma se destaca em um momento específico. Além disso, a partir delas, poderemos discutir outros assuntos que o filme aborda.

Iremos começar pela relação de mãe e filho. Para ela não definimos um ponto de partida do lugar, entre-lugar ou não lugar. Como mostra o nosso esquema, acreditamos que a relação de Chiron e Paula apresenta nuances de todos os “lugares” que iremos discutir. Ainda, por seu vínculo materno, é uma relação mais complexa, como veremos. É a personagem que foi inspirada na mãe de Barry Jenkins e do roteirista Tarell Alvin McCraney. Além disso, a relação de Paula e Chiron acaba por atravessar as outras relações do protagonista, fazendo sentido que iniciemos por ela.

A primeira vez que os dois personagens se encontram em tela é a cena que sucede o início de *Moonlight* (2016), quando Little é encontrado por Juan e é levado por ele para casa no dia seguinte. O menino bate em uma porta e ninguém atende, o foco da câmera desloca-se

entre ele e Juan. Com o entorno desfocado, ouvimos a voz de uma mulher: “O que aconteceu? O que aconteceu, Chiron? Por que não voltou para casa como deveria?”.



Figura 3: Paula chega em casa e encontra Little e Juan. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar, 2016*.

A imagem ganha foco, é Paula, mãe de Chiron. Ela aparenta estar chegando do trabalho, traça uma espécie de uniforme e está com um crachá preso no peito. Por ser a manhã seguinte, podemos supor que ela trabalha durante o período da noite e que o menino ficaria sozinho até o retorno de sua mãe. Ela questiona Juan quem é ele, que relata que o encontrou “no pulgueiro da rua 15”. Quando ele diz que ela sabe qual é, Paula olha para baixo. Sabe que não é o local onde seu filho deveria estar. A mãe agradece ao homem desconhecido por cuidar do seu filho e diz que normalmente ele sabe se cuidar, mais um indício de que Chiron fica só.

Paula: Você é fogo, Chiron. Sabia? Precisa voltar para casa na hora! Ouviu?

Paula: Tudo bem, querido. Tudo bem. (Diz se sentando ao lado dele e o abraçando).

Paula: A mamãe está feliz que voltou para casa. (Diz dando-lhe um beijo na testa).

Chiron se levanta dos braços da mãe e vai em direção à TV.

Paula: Nada de TV por hoje. Arranje algo para ler.

O menino sai do quadro, Paula coloca a mão na testa, aparentando cansaço e preocupação. Essa sequência possui uma predominância da cor azul, marcante na infância de Little. A preocupação de sua mãe é legítima, ela demonstra cuidado e carinho por seu filho.

Acreditamos que ele fica sozinho porque ela realmente precisa trabalhar para sustentar sua família (composta pelos dois). Paula é uma mulher negra que cria um filho sozinha em um contexto desestruturado, de neoliberalismo e racismo estrutural (BONILLA-SILVA, 2020). Não podemos creditar somente a ela a culpa do abandono de seu garoto.

Paula e Chiron moram em um conjunto habitacional de predominância negra, não sabemos se possuem casa própria. Mas não podemos ignorar (mesmo que estejamos analisando uma obra de ficção) que o acesso a moradia nos Estados Unidos da América é um fator importante quando falamos da população. Conforme aponta Bonilla-Silva (2020), existe um apartheid racial que se dá através do altíssimo índice de segregação residencial. Pessoas negras possuem mais chances de terem sua casa hipotecada e pagar custos elevados por moradias de qualidade inferior em um mercado limitado.

Também possuem maiores chances de estarem em trabalhos informais e de possuírem o salário 32% mais baixo que pessoas brancas. Paula é uma mulher negra que cria o seu filho sozinha, não nos esqueçamos.

Do primeiro encontro para o segundo, há uma mudança brusca na relação de mãe e filho. A sequência inicia novamente com Juan levando Little para casa, após tê-lo ensinado a nadar, como veremos posteriormente. É noite, quando o menino bate na porta, não há diálogo. Paula o puxa para dentro e aparenta estar nervosa e recolhe coisas na mesa de forma enérgica, a câmera, apesar de enquadrar, não nos mostra o que de fato é. Um homem está sentado à mesa bebendo cerveja. A chegada de Little interrompe algo, ele não estava sendo esperado. Ele diz: “E aí, moleque?”, mas não obtém resposta de Little. Paula grita: “Venha!”. Quando o homem entra para o quarto vemos uma fresta de luz rosa avermelhada, a porta é batida e Little se assusta e fica olhando, até que a sequência termina.

Passamos a suspeitar que Paula faz uso de drogas. A próxima cena não demonstra um encontro de mãe e filho, mas sim uma ausência. Little chega do colégio e não há ninguém, quando entra, encara o espaço. A imagem é meio desfocada propositalmente. A câmera deixa de enquadrar Little e foca o móvel onde costumava estar a televisão. Ela não está mais lá, Paula a vendeu, provavelmente para fazer uso de drogas.



Figura 4: Little chega da escola e não tem mais a TV. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

A TV era um dos confortos que o menino encontrava em casa, principalmente por ficar sozinho. A sequência segue e nos mostra ainda mais o quanto a criança é só, independente e se “vira”, como nos dizeres de Paula. Vemos o menino aquecer água, encher a banheira, carregar o caldeirão quente para “temperar” a água e se banhar.



Figura 5: Little prepara o próprio banho. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Mais uma vez, não podemos afirmar o porquê de o menino passar tanto tempo sozinho. Suspeitamos que seja por causa do trabalho de Paula e por causa do uso de drogas. Mas podemos afirmar que é uma relação em que predomina a negligência. hooks (2020) afirma que ainda acreditamos que a família é uma escola para o amor, mas que essa escola não existe. Para a autora, “passamos a vida inteira desfazendo os danos causados pela crueldade, pela negligência e por todas as formas de desamor que vivenciamos em nossa família de origem e em relacionamentos nos quais simplesmente não sabíamos o que fazer” (hooks, 2020, p. 42).

A família de origem de Little é uma família disfuncional. “Isso não significa que não seja um ambiente no qual a afeição, o prazer e o cuidado também estão presentes” (hooks, 2020, p. 49). Conforme ela explica, o cuidado é uma dimensão do amor, mas somente cuidar não significa que de fato estamos amando. “A falta de amor consistente não significa a falta de cuidado, afeição ou prazer” (hooks, 2020, p. 51). Assim, por mais que Paula em um primeiro momento tenha demonstrado cuidados por Little, o protagonista não encontra em sua casa um lar amoroso.

É importante pensarmos o amor como ação, não como um sentimento (hooks, 2020). “Quando amamos, expressamos cuidado, afeição, responsabilidade, respeito, compromisso e confiança” (hooks, 2020, p. 55). É necessário entendermos que não somos obrigados a amar, que o ato de amar é uma escolha consciente, é algo trabalhoso. Amar é nutrir o nosso crescimento espiritual e o de outra pessoa. Não é possível coexistir o amor e o abuso. O abuso, a negligência, a violência é a antítese do amor (hooks, 2020): “Se nos lembrássemos

constantemente de que o amor é o que o amor faz, não usaríamos a palavra de um jeito que desvaloriza e degrada seu significado” (hooks, 2020, p. 55).

Prossigamos. A próxima sequência inicia com o encontro de Paula e Juan na “biqueira”, é noite e ela está usando crack no local comandado por ele. Quando Juan flagra Paula fumando, ele a tira do carro bruscamente.

Juan: Saia do carro. Cale a boca. Qual é a sua?

Paula: Quem você pensa que é?

Juan: Vadia, vaza daqui (violência de gênero).

Paula: Então vai criar o meu filho?

Paula: (rindo) Vai criar meu filho? Pois é, foi o que pensei.

Juan: Você vai criá-lo?

Paula: Você vai continuar me vendendo pedra? (Ela pega o que estava fumando, acende e sopra a fumaça no rosto de Juan).

Paula: Filho da puta. E não me venha dizer: “Se não comprar de mim, você vai comprar de outro”. Estou comprando de você! (Diz apontando para Juan).

Paula: Mas vai criar meu filho, né?

Paula: Viu o jeito que ele anda, Juan?

Juan: Cuidado com o que fala.

Paula: Vai contar para ele por que ele vive apanhando? Vai contar?

Paula: Não vai.



Figura 6: Paula e Juan discutem. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Após Paula ir embora, o som de violino toca freneticamente. Há um corte na sequência. Vemos Little em casa, parado, olhando para alguém ou algo. A câmera reveza entre o rosto de Little e sua mãe, como se fosse um espelho. Paula está parada na porta de seu quarto, envolta em uma luz rosa escuro e tons arroxeados, não é a mesma iluminação da casa de Teresa e Juan (como iremos perceber posteriormente), que indica acolhimento, pelo

contrário, indica raiva. Furiosamente, em câmera lenta, ela grita algo que não conseguimos ouvir, o que escutamos é apenas o som do violino. Ela entra para o quarto encarando Little que permanece do lado de fora, o seu olhar está raivoso. O menino segue encarando entristecido e sai de quadro. A luz rosa do quarto se apaga com o fechar da porta, a parede volta a ser azul.



Figura 7: Paula grita com Little. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Quando Paula faz as insinuações para Juan, questionando se ele vai criar o filho dela, ela se refere à sexualidade de Little. Diz do jeito dele andar, o que demonstra mais uma vez os padrões de masculinidade interferindo. Little não corresponde à norma, não corresponde ao que é esperado dele pela sociedade e por sua mãe. Talvez Paula não aceite a sexualidade de seu filho, mesmo que essa ainda não esteja clara para ele. Ao invés de cuidar, instruir, ela reage com extrema violência, o que deixa o garoto perdido, sozinho.

O vício em drogas de Paula só se agrava. A próxima vez que vemos mãe e filho interagindo, Chiron já é adolescente. Quando ele entra em casa, Paula está sentada no sofá. Sua aparência já está deteriorada pelo uso de drogas, o emagrecimento, a pele ressecada são alguns dos sintomas. Ela diz: “Você não pode ficar aqui hoje. Vou ter companhia. Arranje um lugar para ficar. Arranje um lugar para ficar”. Novamente, o protagonista está com o olhar perdido. Paula aparenta estar sob o efeito de drogas. Chiron vai dormir na casa de Teresa.

Ao retornar no dia seguinte para casa, apenas o protagonista está enquadrado quando ouvimos a voz de Paula chamando por ele. Quando Paula entra em cena, podemos ver toda a magreza de seu corpo. Ela está com o cabelo desarrumado.

Chiron: Oi mãe.

Paula: Oi, querido. Para onde foi ontem à noite?

Chiron: O quê? Por quê?

Paula: Sou sua mãe, não sou? Por que não foi dormir em casa, garoto? Fiquei preocupada. (Paula aparenta estar desorientada).

Paula: Acho que está crescendo. Não está mais dando para te acompanhar. Enfim, querido, como vai a Teresa? Não a vejo desde o funeral (referindo-se a morte de Juan).

Paula: Fiquei trancada para fora. Abre para mim?

Paula: Anda, querido. Me deixe entrar. Anda.

Ao conseguir, Paula sai vasculhando a casa, procurando por drogas. Ela está em abstinência. A casa está bagunçada. Chiron fica abraçado com sua mochila.

Chiron: Mãe, não... Mãe, calma!

Paula: Preciso de dinheiro.

Chiron: Para quê?

Paula: É problema meu. Não me pergunte isso.

Chiron: Não tenho dinheiro.

Paula: Não minta, garoto. Sou sua mãe. Aquela puta (referindo-se a Teresa) não é nada de você. Eu sou do seu sangue, lembra?

Paula: Não estou me sentindo bem. Preciso de algo para melhorar.

Paula: Vamos, querido.

Chiron: De onde é que eu vou tirar dinheiro?

Paula: Teresa não te deu nada? Sua mãe de mentirinha não te deu nada? Me dê a merda do dinheiro, Chiron.

Paula: Me dê a merda do dinheiro. (Diz puxando a mochila de Chiron).

Chiron: Não tenho dinheiro nenhum. Mãe, para... (Paula enfia a mão nos bolsos dele bruscamente).

Paula: Me dá o dinheiro, Chiron.

Chiron: Tá bom, tá bom! (Diz gritando).

Paula: Me dê dinheiro.

Chiron: Aqui, mãe.

Paula: Foi o que eu pensei. Conheço aquela puta como a palma da minha mão.

Paula: Você é meu filho, ouviu? (gritando)

Paula: Diga para aquela puta não se esquecer disso.

Paula: Vá para escola! Não está atrasado?



Figura 8: Paula em abstinência. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Ao término da discussão, Chiron desce as escadas e bate a porta de casa. Por uns segundos, vemos Paula sozinha no escuro, no nada. Antes de observarmos alguns pontos importantes dessa sequência, vamos chamar atenção para mais uma cena.

Chiron está aparentemente feliz após encontrar Kevin na praia, iremos abordar o personagem com profundidade futuramente. Ele chega em casa e encontra Paula deitada no sofá. Temos a impressão de que a casa está mais vazia, há sacos com coisas no chão, garrafas de cerveja espalhadas. O protagonista pega uma coberta e cobre a sua mãe. Ela acorda.

Paula: Vem cá, querido.

Paula: Vem cá. (Diz segurando-o delicadamente pelo rosto).

Paula: Você não me ama mais. Não me ama mais.

Paula: Você é tudo o que eu tenho. Sou tudo o que você tem. Você é tudo que tenho. (Volta a dormir).



Figura 9: Chiron cobre Paula e a observa dormir. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Um dos principais problemas na relação de mãe e filho é o vício de drogas de Paula, ela está doente. Ao longo do filme, se torna cada vez mais notório como o vício de Paula vai mudando a sua fisionomia e, conseqüentemente, tal caracterização nos ajuda a identificar os lugares que ela ocupa na narrativa. O vício é um dos fatores que culmina no abandono de Chiron. Nos dois momentos descritos acima, Paula usa do vínculo sanguíneo para pressionar Chiron, num primeiro momento, para roubá-lo o dinheiro de forma violenta, e no segundo, para dizer que ela é tudo o que ele tem. Ambos os momentos são cruéis. Paula deixa Chiron sem opções com o argumento de que é a mãe, de que ele não possui mais nada além dela. Nega todas as outras relações que ele cultivou em sua vida, relações essas que por muitas vezes o salvaram. Paula chama Teresa de mãe de mentirinha e pede para que Chiron se lembre de que a mãe dele é ela.

Ela reivindica a posição de mãe ao mandar Chiron para escola, uma autoridade que ela não tem, uma vez que a relação é marcada por abandonos. O *raccord* nos dois momentos está com o plano fechado nos rostos dos personagens, migrando do rosto de um para outro, como forma de construir aquele diálogo e passar toda a carga emocional que a sequência necessita. A mãe pede por um amor que não deu ao seu filho, que não o ensinou a cultivar. Chiron aprendeu ao longo de sua jornada que não merece ser amado, seja por ser gay ou por ser negro na sociedade racista em que vive. Apesar disso, vive ansiando por amor. Como nos diz bell hooks (2020), “todos ansiamos por amor – todos o buscamos –, mesmo quando não temos esperança de que ele possa ser de fato encontrado”.

O longa-metragem prossegue e descobrimos que a relação com a mãe deixou traumas no protagonista que o acompanham até a fase adulta. A primeira cena do terceiro ato é um pesadelo de Black. Vemos um flashback da infância. É a cena em que Paula grita com Little, dessa vez entendemos o que ela disse: “Não olhe para mim”. O personagem acorda assustado, o que demonstra as brechas na armadura que construiu para si.



Figura 10: Black acorda assustado após pesadelo. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Mais adiante, vemos o telefone do personagem tocar. Ele recusa a chamada e ouvimos a mensagem de voz enquanto a câmera o mostra malhando, como se a força física tivesse algum papel sobre a força emocional:

Paula: Chiron, é a sua mãe. Sei que está tarde, mas... Você nunca foi de dormir. Atlanta não é tão grande. Venha visitar sua mãe de vez em quando. Bom descanso, querido. Tomara que venha logo.

Chiron de fato vai visitar sua mãe. Paula agora mora em uma clínica de reabilitação. Os personagens estão em uma mesa ao ar livre, é um lugar bonito, com árvores, bastante verde. Paula está com a aparência envelhecida. Temos o diálogo a seguir:

Paula: Como está?

Black: Tudo bem. Não dormi bem.

Paula: Por quê? Se soubesse...

Black: Pesadelos.

Paula: Ainda? Já pensou em desabafar com alguém? Nem precisa ser um profissional, pode ser alguém como sua mãe. É também acho engraçado. (No início da conversa, Black não consegue olhar para Paula, desvia sempre).

Paula: Ainda fala com Teresa?

Black: Falo.

Paula: Como ela anda?

Black: Bem.

Paula: “Bem”. (Como se esperasse saber mais).

Black: Quando vai voltar para casa, mãe?

Paula: Para casa? Minha casa é aqui. Me deixam ficar e trabalhar por quanto tempo eu quiser, então eu ajudo o pessoal... e fico longe de encrenca.

Black: Que bom, mãe.

Paula: É. Eu também acho, acho mesmo.

Paula: Continua nas ruas? (Black não responde, ouvimos apenas sua respiração).

Paula: Não vim até a Geórgia para você entrar nessa.

Black: Eu estou indo.

Paula: Não, você vai escutar.

Black: Quem mãe? Você? Sério? (Diz se levantando bravo da mesa).

Paula: Por favor, por favor. (Black se senta novamente).

Paula: Eu pisei na bola. Fiz uma cagada enorme. Sei disso. Mas o seu coração não precisa ser escuro como o meu, querido.

Paula: Eu te amo, Chiron. Amo mesmo. Eu te amo, querido. Você não precisa me amar. Sei que não te dei amor quando você precisava. Então não precisa me amar. Mas saiba que eu te amo. Ouviu? Ouviu bem, Chiron? (Ambos choram enquanto Paula fala, mais uma vez a armadura de Black sendo desfeita).

Black: Ouvi, mãe.

Paula: Perdão, querido. Eu sinto muito. (Black apenas acena com a cabeça, levanta e abraça a mãe a acolhendo. Ambos não dizem mais nada, começa a tocar “*Cucurrucucu Paloma*”, do Caetano Veloso).



Figura 11: Black visita Paula. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

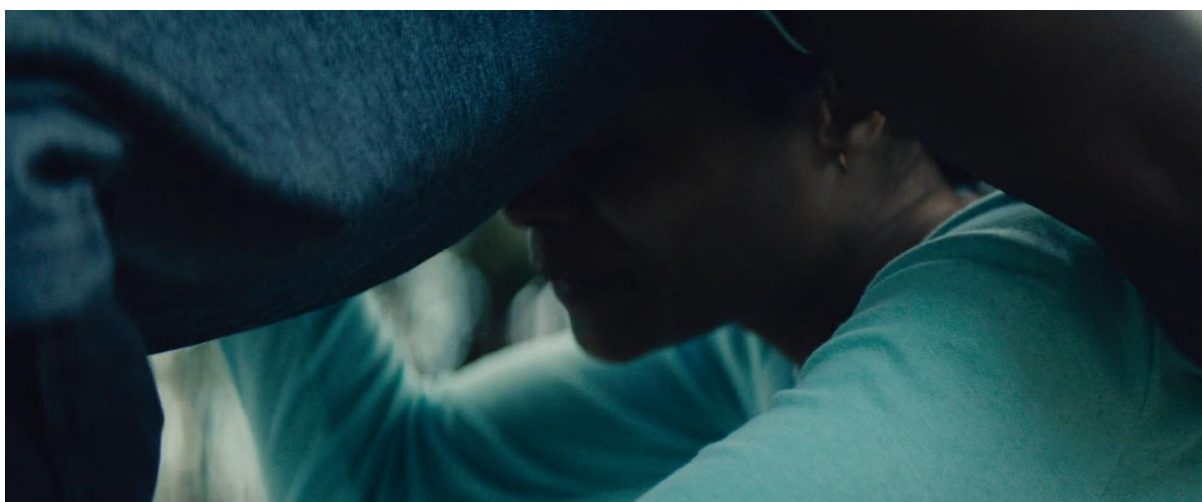


Figura 12: Black acolhe sua mãe. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Paula reconhece seus erros e o quanto fez mal para a formação de Chiron. Ao contrário de quando ela reivindicou uma autoridade quando estava em abstinência, agora o sentimento é legítimo, ela realmente se preocupa com o filho. Não quer vê-lo seguindo o caminho que ela seguiu e que também foi responsável por eles estarem naquela situação. Teresa e Juan são figuras presentes na relação dos dois, é algo que os atravessa. Paula aparenta gratidão a isso, sabe que são pessoas importantes para Chiron. Mesmo fragilizada, Paula traz algo de afeto, ainda que nas situações de violência, de forma agressiva, isso se apresente paradoxalmente.

Ela diz amá-lo sem esperar que ele a ame de volta. Mais uma vez, ela entende que não pode cobrar algo que não deu ao seu filho. Pede perdão por seu vício em drogas, por sua falta de cuidado e ausência. Black apenas acena com a cabeça positivamente, mas ao acolher a mãe, também emocionado, demonstra que está disposto a isso.

O perdão é o primeiro passo para que possam reconstruir a relação de mãe e filho, para uma relação amorosa. Conforme aponta hooks (2020):

O perdão é um ato de generosidade. Ele exige que coloquemos a libertação de outra pessoa da prisão de sua própria culpa ou angústia acima de nossos sentimentos de ofensa ou raiva. Ao perdoarmos, abrimos caminho para o amor. É um gesto de respeito. O verdadeiro perdão exige que compreendamos as ações negativas dos outros. (hooks, 2020, p. 170)

Chiron precisa compreender as ações negativas da sua mãe e de outros personagens para poder seguir adiante. Precisa perdoar a si mesmo, compreender como chegou a Black. Apesar de o perdão ser essencial para o crescimento espiritual, hooks (2020), salienta que isso não significa que tudo fique perfeito, ele é o primeiro passo para podermos viver segundo uma ética amorosa após todas essas violências. É o primeiro passo para o amor, que esse sim, “nos permite enfrentar essas realidades negativas de uma forma que afirma e eleva a vida” (hooks, 2020).

É importante ressaltar que Paula, assim como Chiron e os outros personagens, é assujeitada ao sistema. É vítima de uma sociedade racista. Mais uma vez, Paula precisou criar um filho sozinho sem o apoio de um pai, sem apoio do Estado. O seu vício em drogas é resultado de uma política de extermínio de pessoas negras, é uma doença. Conforme nos indica Kilomba (2020), Paula, uma mulher negra, é a outra da outra.

Após olharmos para mãe e filho, iremos abordar a relação de Chiron, Juan e Teresa. O que nós estamos chamando de lugar, é onde enxergamos a possibilidade de um lar. Talvez esse seja o primeiro espaço onde o protagonista, de alguma forma, tenha se sentido

pertencente. É no lar, conforme nos apresenta hooks (2019), que o sujeito negro pode aprender a se amar, respeitar, crescer e se desenvolver.

Juan é o primeiro personagem a aparecer em *Moonlight* (2016). A tela está escura e ouvimos um trecho da música *Every Nigger Is a Star* (Todo Crioulo é uma estrela) de Boris Gardiner. Quando tudo se acende, é dia, vemos o homem adulto estacionar o carro, a música para, ele acende um cigarro e desce. Logo percebemos que a rua onde ele se encontra é um local de tráfico de drogas. Ele conversa com outro homem para saber como está o movimento das vendas. A conversa é rápida e ele começa a ir embora. A cena inicial de *Moonlight* (2016) pode sugerir que este é mais um filme só sobre o tráfico de drogas, o que é refutado ao longo da narrativa.

Ainda nos minutos iniciais, um grupo de garotos atravessa a tela, correndo em frente a Juan. Ouvimos um dos meninos, que não conseguimos identificar, falar: “pega esse viadinho”. A sequência corta para um menino negro, de camisa branca e mochila azul correndo. Ele está fugindo dos meninos maiores por medo de ser agredido. Logo, ele chega a um local de moradias que parecem abandonadas e tenta abrir a primeira porta, mas ela está trancada.

Na segunda tentativa, a criança consegue entrar, ela se tranca no local. Um dos meninos que o estava perseguindo bate na porta com um pedaço de madeira, enquanto o que está escondido tampa os ouvidos e encolhe a cabeça. Além disso, os outros quebram as janelas ao jogarem pedras. A criança, que ainda não sabemos quem é, parece apavorada. Ela se abaixa e se encolhe no chão, permanecendo assim até os outros garotos desistirem da perseguição e irem embora. Essa, apesar de protagonizada por crianças, é uma sequência violenta.



Figura 13: Chiron encolhido no chão. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

O local está escuro. Após o término da perseguição, o menino se levanta e começa a observar o espaço, encontra uma seringa no chão. Onde a criança está, trata-se de uma biqueira, local comumente utilizado para o uso de drogas. O silêncio da cena é interrompido por batidas bruscas. Alguém está tirando os tapumes das janelas, o menino olha assustado. É Juan. Ele entra pela janela e pergunta “o que está fazendo aqui moleque?”, mas não obtém resposta. Quando tenta se aproximar, o menino recua para trás e Juan diz que está tudo bem. Este é o primeiro encontro de Juan e de Chiron.

Juan convida o menino para ir comer, ele não diz nada em momento algum, apenas observa, muitas vezes desviando o olhar desconfiado. Aos 5min40seg, o quadro se torna escura novamente e alguns segundos depois vemos inscrito “i.Little”, que na tradução para o português quer dizer pequeno, alcunha que vai acompanhar o protagonista no primeiro ato que acaba de começar.

Ao ver aquela criança correndo dos meninos maiores do colégio, se escondendo, sentando-se no chão com as pernas dobradas, de cabeça baixa, pode ser que muitos espectadores se identifiquem⁵⁰ e se vejam. Um personagem que muitas vezes não consegue encarar os outros nos olhos, não por ser covarde, mas por saber que no outro não se encontrará aceitação. A representação da solidão de quem ainda não se conhece, não sabe o

⁵⁰ Sabemos que o processo de identificação não se dá de forma linear. Aqui, arriscamos assumir uma posição pessoal de espectador, que também é gay e negro e que se reconhece na tela ao assistir *Moonlight* (2016). Como o foco da pesquisa não são os processos de identificação, não iremos nos aprofundar, mas sugerimos para quem queira saber mais: HOOKS, bell. **Olhares Negros, Raça e Representação**. São Paulo: Editora Elefante, 2019. Nele, a autora foca o espectador, o modo como a experiência da negritude e das pessoas negras surge na literatura, na música, na televisão e, principalmente, no cinema. Acreditamos que esse pode ser um bom ponto de partida para os interessados na temática.

que se é e, mesmo assim, já não é aceito em sua forma de pertencer ao mundo. *Moonlight* (2016), assim como seu protagonista, nem sempre apresenta respostas ao espectador, mas podemos afirmar que o filme também fala sobre pertencimento.

A sequência seguinte acontece em uma lanchonete. Juan e Little estão sentados à mesa. Enquanto o menino come, Juan pergunta qual o nome dele e onde ele mora, dizendo que precisa levá-lo para casa, que não pode deixá-lo sozinho nas quebradas, mas, não obtém resposta. Juan quer saber o nome, mas também quer saber quem é aquele garoto desprotegido. Na lanchonete em que os personagens estão, predomina a cor vermelha em diferentes tons. As mesas, cadeiras, paredes, vidros de molhos, o uniforme dos funcionários e até mesmo alguns clientes usam a cor.

As cores são bastantes presentes em *Moonlight* (2016) e carregam significados. O diretor de fotografia da obra, James Laxton, através das cores, constrói com Barry Jenkins diversos simbolismos. A cor que mais se destaca em toda a obra é o azul, que vem do título da peça que origina o filme: *In Moonlight Black Boys Look Blue* (À luz do luar, meninos negros parecem azuis), presente não necessariamente no cenário, mas sim na iluminação. Em inglês “*Blue*” é frequentemente associado à tristeza. Em uma tradução não literal, o título da peça poderia ser entendido como: À luz do luar, meninos negros parecem tristes. No decorrer da análise, iremos propor interpretações para o uso das cores e sua relação com as construções de cenas. Sobre a luz azul, como veremos, ela se torna mais presente na fase adulta de Chiron. Em entrevista para a *Filmmaker Magazine*, James Laxton afirmou⁵¹: “então, na história de Black, a luz azul enfatiza mais uma sensação fria e endurecida, que o personagem neste momento de sua vida representa”.

⁵¹ Entrevista James Laxton para a *Filmmaker Magazine*. Disponível em: <https://filmmakermagazine.com/100603-a-one-camera-show-dp-james-laxton-on-moonlight/#.YOh6x-hKjIW>. Acesso em 09 de jul. de 2021.



Figura 14: Juan e Chiron no carro. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Após a lanchonete, vemos Juan e Chiron no carro. Não sabemos se ele está levando o garoto para casa. Ainda há predominância dos tons azulados na cena. Chiron, apesar de olhar para Juan em alguns momentos, permanece de cabeça baixa. É Juan quem está em primeiro plano, mas o foco está no garoto, levando o espectador a observá-lo através de um ângulo fechado. Neste instante, toca um arranjo entristecido de violino e piano, que aparecerá em outros momentos do longa. A trilha sonora também é responsável pela ambientação das cenas, muitas vezes, quebrando o silêncio das cenas, como é o caso dessa em específico.

Apenas próximo aos 10 minutos de filme é que ouvimos o garoto falar. “Meu nome é Chiron, mas só me chamam de Little”, diz ele de cabeça baixa enquanto janta na mesa com Juan e Teresa (Janelle Monáe), namorada de Juan com quem Chiron também desenvolve laços familiares. Ela diz: “Eu vou te chamar pelo seu nome. Onde você mora, Chiron?”. O ato de Teresa em chamar Chiron pelo nome, por mais que tenha sido atribuído por terceiros, pressupõe respeito pela identidade do garoto, por quem ele é.

Apesar de, a princípio, indicar um modelo familiar nuclear de pai, mãe e filho, podemos considerar a relação de Juan, Teresa e Chiron como uma família não tradicional. O primeiro ponto que indica isso é a não presença de laços sanguíneos, ou seja, não há parentescos. O que existe é a opção do acolhimento, de estarem juntos. Os laços familiares, no caso deles, são os laços de afeto. O modelo familiar que estamos enxergando é o que podemos chamar de família dissidente.

No último capítulo do livro *Antigone's Claim Kinship Between Life and Death* (2000), a filósofa Judith Butler nos apresenta o conceito de *radical kinship* (parentesco radical),

pensando diretamente em famílias formadas por outros laços que não o parentesco biológico. Para isso, ela olha para o mito da Antígona.

As considerações apresentadas pela filósofa a respeito do mito de Antígona, descrito na obra de Sófocles, permitem questionar as bases que sustentam as estruturas aparentemente sólidas e fixas de um sistema comumente chamado de família. Ao debruçar-se sobre o enredo que envolve Antígona de modo trágico e fatal, Butler expande o entendimento da trama à medida que desembaraça os fios do novelo feito a partir da noção de parentesco.

O espanto e o choque diante de intrincadas relações familiares, que rompem os valores tradicionalmente atribuídos aos arranjos tidos como “normais”, ressoam as tensões e inquietudes perceptíveis no debate contemporâneo, no que diz respeito às indagações sobre os limites e fronteiras do parentesco (constituído por laços sociais e afetivos que ultrapassam as normas e princípios da consanguinidade). Como Butler (2000, p. 72, tradução nossa) afirma, “embora emaranhada em termos de parentesco, ela [Antígona] está ao mesmo tempo fora dessas normas”.

Assim, quando observamos as perspectivas que desestabilizam as regras necessárias ao funcionamento de uma organização familiar convencional, nos deparamos com novas composições familiares que, ao contrário do que imaginam alguns, não pretendem abolir o conceito de parentesco, mas sim reivindicam os mesmos direitos e benefícios assegurados aos núcleos caracterizados por pessoas que compartilham uma ascendência comum.

Nesse sentido, o mito de Antígona possibilita entrever uma compreensão do parentesco radical (*radical kinship*), que ultrapassa limiares e amplia as discussões com relação aos vínculos familiares formados por elos distintos. Além disso, é forçoso lembrar que, não raro, somos chamados (por meio de notícias veiculadas nos meios de comunicação) a refletir sobre o caráter “natural” da família nuclear. Como é possível depreender a partir da análise feita por Butler, a figura de Antígona representa todas as pessoas que, a despeito das regras impostas socialmente, anseiam por viver de acordo com as suas vontades e desejos. A proibição, o preconceito e a negação da condição de cidadania, indubitavelmente, dificultam, contudo não impedem que famílias dissidentes construam novos paradigmas e formas sociais que não seguem, necessariamente, os preceitos estabelecidos por lei. Nas palavras de Butler:

Se o parentesco é a pré-condição do ser humano, então Antígona é a ocasião para um novo campo do humano, alcançado através da catacrese política, aquela que acontece quando menos do que o humano fala como humano, quando o gênero é deslocado, e o parentesco funda em suas próprias leis fundamentais. Ela age, ela fala, ela se torna aquela para quem o ato de fala é um crime fatal, mas isso a fatalidade ultrapassa sua vida e entra no discurso

da inteligibilidade como sua própria fatalidade promissora, a forma social de sua aberrante, futuro sem precedentes. (BUTLER, 2000, p. 82, tradução nossa).

A relação de Juan, Teresa e Chiron, como se verá na sequência, nos faz questionar o que entendemos por família, afinal os laços não são de parentesco. Assim, mesmo que aparentemente em um modelo nuclear, podemos entendê-la como uma família dissidente. Além disso, ao pensarmos na concepção de família em comunidades negras e LGBTQIA+ devemos ir mais à frente, uma vez que, o conceito de família é frequentemente colocado em xeque por essas comunidades.

Os laços que unem esses sujeitos, muitas vezes, vão além dos laços sanguíneos. Isso pode ser percebido em *Moonlight* (2016) ou em outras produções audiovisuais. A série *Pose*⁵², por exemplo, ao retratar a comunidade LGBTQIA+ no final da década de 1980 traz uma concepção de família que rompe com o que está pré-estabelecido socialmente. Jovens negros e LGBTQIA+ expulsos de casa em consequência de suas sexualidades e/ou identidade de gênero se unem e formam as famílias dos *ballrooms*⁵³. Após o abandono, escolhem para si sua própria família e reivindicam legitimidade. Mais uma vez, são os laços de afeto, cuidado e uma história comum que os une.

Tradicionalmente, esperamos que as representações de homens negros apresentem esses sujeitos com características tipicamente racistas. Homens negros desassociados das relações familiares e/ou afetivas, além de estarem sempre relacionados à boemia, a violência, ao perfil malandro e trambiqueiro, dentre outros. No geral, são representações desumanizadas.

Podemos entender essas representações como imagens de controle, conceito cunhado por Patricia Hill Collins (2009). Quando a teórica discute o conceito, ela está pensando nas imagens de controle ligadas às mulheres negras. Mas, a partir do trabalho conceitual de Collins, podemos expandir para entendermos as representações de outros membros da comunidade negra.

O trabalho de Collins é pouco traduzido para o português, assim, iremos fazer uma leitura das imagens de controle baseados em Winnie Bueno⁵⁴ (2020), grande estudiosa da teórica estadunidense. Para Bueno:

⁵² Pose é uma série do canal FX, criada por Rayan Murphy, Brad Falchuk e Steven Canals. Originalmente, a série foi exibida de 3 de junho de 2018 – 6 de junho de 2021.

⁵³ *Ballrooms* são grandes bailes com competições de dança, figurino, desfile e performance. As casas ou famílias competem entre si e ganham troféus por cada categoria.

⁵⁴ Ao traduzir o pensamento de Patricia Hill Collins, Winnie Bueno (2020) utiliza-se de 31 textos da socióloga estadunidense. Em *Imagens de Controle: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins*, a pesquisadora brasileira consegue traduzir questões de gênero, raça, sexualidade e classe, tendo como foco principal o conceito

As imagens de controle são a justificativa ideológica que sustenta a continuidade dos sistemas de dominação racistas e sexistas que buscam manter as mulheres negras em situação de injustiça social. São uma forma potente de atacar a assertividade e a resistência de mulheres negras à sua objetificação enquanto o outro da sociedade. [...] As imagens de controle fazem parte de uma ideologia generalizada de dominação, que opera com base em uma lógica autoritária de poder, a qual nomeia, caracteriza e manipula significados sobre as vidas de mulheres negras que são dissonantes daquilo que elas enunciam sobre si mesmas. (BUENO, 2020, p. 78/79)

As imagens de controle são imagens construídas pelo grupo dominante, conforme aponta Collins (2009). Elas não possuem relação com o que os próprios sujeitos negros enunciam sobre si mesmos. São manipulações daqueles que possuem autoridade para nomear os fatos sociais. Ainda, essas imagens estão além do estereótipo, uma vez que criam padrões de comportamento esperado de pessoas negras. Segundo Bueno (2020), as imagens de controle também são uma forma de naturalizar as consequências do racismo e do sexismo.

Winnie Bueno (2020) explica que as imagens de controle são propagadas de forma massiva pela mídia. Segundo a teórica, isso acontece por uma razão específica: é uma forma da população branca, ou grupo dominante, se esvair de responsabilidade “pelo contínuo de violência que a exploração econômica dos povos negros significou na construção do *status quo* da branquitude” (BUENO, 2020, p. 117).

O personagem de Juan consegue romper com as imagens de controle. Logo no início, ele é apresentado na figura do traficante, independentemente de qualquer julgamento moral, isso não tem relação com seus valores. É através dele que *Moonlight* (2016) nos apresenta, inicialmente, questões de masculinidades negras e paternidade, afinal, é ele quem se torna mentor de Little na infância.

A imagem do homem negro violento, associada ao tráfico de drogas, é algo extremamente representado, seja, em filmes ou em novelas (não podemos desconsiderar que essa pesquisa se dá em um contexto brasileiro, onde as novelas fazem parte e têm um importante papel na cultura midiática). Nós já estamos cansados de ver representações de homens negros que abandonam a família, que se preocupam em beber e fazer o uso de drogas. De homens negros que violentam mulheres negras. E de homens que só veem no tráfico o único caminho de vida.

Nesse sentido, podemos dizer que a imagem de Juan é algo que já vimos. Ora, ele é só mais um traficante em um filme. Mas estamos enganados, o fato de ser traficante é apenas um

de imagens de controle. Dentre as obras usadas por Bueno (2020), destaca-se *O Pensamento feminista negro*, uma das mais importantes e conhecidas de Collins.

aspecto da vida do personagem. Apesar de também traficar, algo que não podemos e nem devemos ignorar, sua construção é humana. Ele é gentil, preocupado e carinhoso. E por isso, uma representação positiva de masculinidade negra. A sua masculinidade é atravessada por afetos, e isso não é um problema.

Uma das primeiras cenas que demonstram a relação afetiva de Chiron e Juan é quando o homem adulto ensina a criança a nadar.



Figura 15: Juan ensina Little a nadar. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Juan chega em casa e encontra o garoto esperando-o em seu quintal. A sequência muda e vemos os dois na praia. Little está parado encarando o oceano, Juan o chama para entrar na água. A criança não sabe nadar. O plano, conforme a imagem acima, é fechado, de modo que vemos apenas Juan e Little e perdemos de vista a infinitude do oceano. Uma música em ritmo acelerado começa a tocar. O homem adulto pega a criança no colo e diz para ela confiar, que ele não irá soltá-la. Juan afirma “você está no centro do mundo” e os dois realmente parecem estar. Apenas a intimidade do momento e a troca de confiança importam. Vemos Little, com Juan ao lado, ainda em pé, dando as primeiras braçadas. Mas logo o menino está pronto para tentar. Enquanto o jovem menino negro encara o mar, Juan ri e a música aumenta.



Figura 16: Little nada sozinho. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Em entrevista para a revista *Vogue*⁵⁵, James Laxton contou que a aula de natação foi filmada de dentro da água. Para captar o conceito imersivo da linguagem audiovisual foi preciso entrar com a câmera no oceano. A câmera subjetiva também é uma forma de imersão na troca de afeto entre Juan e Little. São apresentadas nuances de masculinidade e paternidade que comumente não são associadas a homens negros.

Após a aula de natação, ocorre um dos principais diálogos do filme. Podemos dizer que Juan também está propondo a Little uma quebra das imagens de controle.

Juan: Vou te dizer um negócio, cara. Tem negros em todos os lugares, nunca se esqueça disso.

Juan: Não tem um lugar no mundo sem pessoas negras. Nós fomos os primeiros no planeta.

Juan: Estou aqui há um longo tempo. Mas sou de Cuba. Tem muitos negros lá em Cuba, mas não dá para saber vivendo só aqui.

Juan: Eu era um moleque atentado, sabia? Que nem você. Corria descalço e a lua brilhava no céu.

Juan: Uma vez eu encontrei uma velha, uma velha senhora. Eu estava correndo e gritando, dando uma de bobo.

Juan: E essa senhora me parou e disse: “Você, fica correndo aí sob a luz do luar. Em noite de luar, meninos pretos parecem azuis. Você é azul. Eu vou te chamar assim... azul”.

Little: Então seu nome é azul?

Juan: Não.

Juan: Tem uma hora que você precisa decidir quem quer ser. Não deixe ninguém tomar essa decisão por você.

⁵⁵ Entrevista para *Vogue*. Disponível em: <https://www.vogue.com/projects/13514953/moonlight-cinematographer-james-laxton>. Acesso em 10 de jul. de 2021.



Figura 17: Diálogo entre Juan e Little. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Durante toda a conversa, o enquadramento está em primeiro plano, e o foco reveza entre o rosto de Little e Juan. O menino encara o homem prestando atenção em tudo que ele diz. Podemos afirmar que Juan está propondo a Little uma quebra das imagens de controle (COLLINS, 2009), pois apresenta para o garoto a possibilidade de ele ser quem quiser ser e reafirma a importância de não se definir com base nos padrões sociais, com o que esperam dele. Isso é importante, uma vez que, dentro de um contexto racista, esperam que corpos negros ocupem posições de subalternidade.

A próxima cena que iremos analisar é a última em que vemos Juan e Little juntos. A câmera enquadra a sala de jantar da casa de Juan e Teresa, escutamos batidas na porta. Vemos Juan caminhar desconfiado até a porta de entrada com a arma em punho, ele espreita pela janela. A sequência corta e vemos Little entrando de cabeça baixa na casa. Teresa pergunta se hoje ele vai falar com ela, mas não obtém resposta. Juan brinca dizendo que ela (Teresa) é caidinha por Little. O menino, sentado à mesa, olha para baixo. O olhar parece entristecido.



Figura 18: Little na mesa de Juan e Teresa. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Juan diz que viu a mãe dele na noite anterior (Juan flagra Paula usando crack na biqueira em que ele trafica). Como resposta, Little diz “Eu odeio ela”. Juan responde ao garoto dizendo que já imaginava, “Eu também odiava a minha mãe, agora eu morro de saudades dela. É tudo que vou falar sobre isso”. Ele não interfere, nesse momento, na relação mãe e filho, mas demonstra entender o sentimento do garoto.

Teresa serve suco aos dois e se senta à mesa. O *raccord* reveza em closes dos três personagens quando o seguinte diálogo ocorre:

Little: O que é bicha?

Juan: (antes de responder, encara Teresa) Bicha é... uma palavra que usam para fazer pessoas gays se sentirem mal.

Little: Eu sou bicha?

Juan: Não. Você pode ser gay, mas não deixa te chamarem de bicha.

Little: E como é que eu sei?

Juan: Você sabe e pronto. É o que eu acho.

Tereza: Você vai perceber quando souber.

Juan: Você não precisa saber agora, está bem? Ainda não.

É a primeira vez que vemos a criança questionar a própria sexualidade. Isso não ocorre de forma natural, ele se questiona, nesse momento, por causa das diversas violências que sofre. Não existe uma descoberta da própria sexualidade, existe um apontamento. Antes mesmo de saber sua orientação, já diziam isso a ele. A sexualidade desviante era o que o distinguia dos demais garotos, por isso, não podia pertencer ao grupo.

Conforme nos aponta Veiga (2018), em razão da sua (homos)sexualidade sujeitos negros correm o risco de serem excluídos e violentados pelo grupo a que pertencem. São lidos como a vergonha da raça, afinal, como pode um homem negro ser gay? Não corresponder a

um padrão de masculinidade? Se por um lado esses sujeitos deixam de ser aceitos dentro da comunidade negra por serem gays, por outro, eles deixam de ser aceitos no meio gay por serem negros. Assim, ficam na completa sensação de não pertencimento.

Naquele momento em que conversam com Little, Juan e Teresa não apontam a homossexualidade como algo negativo. Ambos já haviam percebido a orientação sexual de Little e esse não é um critério para abandono. Mas, o garoto segue sem resposta por acharem que não é o momento ideal para falar do assunto.

A cena continua. Little questiona Juan se ele vende drogas. Não mostra, mas sabemos que fora do quadro, antes de responder, Juan encara Teresa e Little também o faz. Ele responde que sim e é perguntado de volta: “Me fala da minha mãe. Ela usa drogas, né?”. Olhando para baixo e balançando a cabeça, Juan responde que sim, ela usa. O garoto também balança a cabeça em negativa, se levanta e sai do quadro. Ouvimos a porta bater, ele foi embora. Juan, ainda olhando para baixo, aparenta chorar e vemos a mão de Teresa indo ao encontro dele para consolá-lo.



Figura 19: Little questiona Juan se ele vende drogas. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Duas questões chamam atenção nessa cena. A primeira é a quebra da confiança que Little sentia por Juan. O menino toma consciência de que Juan também é responsável pelo vício em drogas da mãe. Nesse momento, podemos dizer que a relação muda de posição. O que antes entendíamos como lugar, passa a ser um não-lugar. O espaço da casa de Teresa e Juan, que antes era de confiança, nesse momento, se torna inseguro, também é espaço de abandono. Não podemos afirmar que não existe mais amor naquela relação, mas conforme nos explica hooks (2020), o amor só pode existir em um ambiente em que exista confiança. O

segundo ponto é o peso da culpa que recai sobre Juan, ele sabe que, de certo modo, é responsável pela vida de abandono materno do garoto, por isso, chora.

Após essa cena, não é mostrado mais Chiron interagindo com Juan. Descobrimos que o homem está morto. Apesar disso, Juan continua sendo uma figura presente na vida do garoto, mesmo que através de memórias. No segundo ato, o filme apresenta para nós espectadores um Chiron adolescente. Vemos Chiron indo para casa de Teresa, que agora vive sozinha.

Chiron foi para casa de Teresa depois que Paula (sua mãe) disse que ele não poderia dormir em casa, pois ela iria atender um cliente. A sequência começa com o garoto jantando e Teresa servindo uma bebida para os dois. O adolescente mantém o olhar baixo e Teresa pergunta se está tudo bem. Ele afirma que sim, mas ela, que o conhece desde criança, diz que já o viu bem e sabe que ele está mentindo. “Nada de cabeça baixa na minha casa. Conhece minha regra. Só cabe amor e orgulho nesta casa”, diz Teresa.

Ao final da sequência, Chiron está no quarto (o mesmo que o vemos dormir quando criança). Ele está arrumando a cama quando Teresa bate na porta e entra. Teresa reafirma que sempre que ele precisar, pode ficar lá. Ela o ajuda a arrumar a cama e fala da semelhança dele com Juan: “Sei o que você está fazendo. Você e o Juan... Vocês são idênticos”.

As figuras de Teresa e Juan (mesmo após a morte), além do aspecto familiar, também representam uma comunidade da qual Chiron faz parte. Conforme explica hooks: “Não há lugar melhor para aprender a arte do amor que numa comunidade” (hooks, 2020, p. 161). É por meio dos dois personagens que Chiron tem um dos primeiros contatos com o amor na narrativa de *Moonlight* (2016). O amor não como sentimento, mas como ação, ética de vida.

Através de Juan, Teresa e, como veremos adiante, Kevin, que Chiron constrói sua comunidade e vivencia as primeiras experiências de amor. Apesar de adultos, podemos considerar que a relação de Chiron com o casal é também uma relação de amizade. Chiron, ainda criança, escolheu aproximar-se dos dois. Como nos conta hooks (2020), “Uma vez que escolhemos nossos amigos, muitos de nós, da infância à vida adulta, temos nos voltado para eles em busca de carinho, respeito, conhecimento e do empenho geral para promover o nosso crescimento que não encontramos na família”.

Após construirmos o que chamamos de lugar, vamos para nossa segunda categoria: o não-lugar. Antes, é importante destacar que, apesar de focarmos no não-lugar, não perderemos a dimensão de entrecruzamento dos eixos, bem como o papel das questões de raça, sexualidade e masculinidades nas configurações das vivências nesses contextos. O que entendemos por não-lugar é o espaço de abandono, onde predomina a violência e o não

pertencimento. É onde sujeitos negros gays são violentados por qualquer indício de suas identidades sexuais e, por isso, expulsos de suas comunidades. É o lugar em que não predomina uma ética amorosa (hooks, 2020), pois o amor não é capaz de coexistir com a violência. O que temos é insegurança, o medo de descobrir a si mesmo.

Podemos afirmar que o ódio é o contraponto do amor proposto por hooks (2020). A pessoa que odeia é aquela que está desvinculada do outro, é aquela que reafirma que o outro não é igual a si e por isso não constrói nenhum vínculo de semelhança. Por mais que existam pontos que se cruzam com a identidade do outro, como veremos, sobressaem as diferenças.

Em *Moonlight* (2016), o não-lugar aparece em diversos momentos e se torna mais perceptível na relação de Chiron e Terrel. No início do filme, não sabemos se era Terrel e seu grupo que perseguiram Little, mas quando o personagem nos é apresentado no segundo ato, desconfiamos. Sempre que ocorre a mudança de ato, o quadro se escurece e vemos luzes piscando. A escolha por dividir o filme em três atos está relacionada com a peça que originou o roteiro, ela também era dividida desta forma.

Vemos um jovem adolescente negro em uma sala de aula com o olhar desatento. É o mesmo olhar cabisbaixo que Little tinha na infância, sabemos que é o nosso protagonista. Ao ser perguntado pelo professor se precisa de algo, antes que possa responder, outro jovem adolescente diz: “Esse nego deve ter esquecido de trocar os absorventes” e a sala ri. Ele continua: “Desculpa aí professor, ele tá com probleminha feminino hoje. É ou não é Little?”. O professor repreende dizendo: “Já chega Terrel”. Não podemos afirmar que esse é o primeiro contato dos dois adolescentes no filme, como dissemos, não sabemos se era Terrel e seu grupo que perseguiram o protagonista ainda criança.

Apesar da repreensão do professor, Terrel continua as agressões verbais contra Chiron: “Mas o Little sempre quer mais. Quando você quer mais em Little?”. Enquanto Terrel profere as palavras, um travelling enquadra Chiron que pede: “Não me chame assim”. Terrel pergunta, dando ênfase no nome do protagonista: “E o que você vai fazer? Chiron! Tá ferrado comigo”. O aluno é expulso da sala de aula.



Figura 20: Terrel ameaçando Chiron na sala de aula. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

A cena na sala de aula, em um olhar desatento, pode indicar uma situação de *bullying* contra Chiron. Mas ela tem uma especificidade que é o caráter homofóbico. Ao se referir a Chiron, Terrel se utiliza de um aspecto considerado feminino para desmerecer o protagonista: a menstruação⁵⁶. É uma forma de dizer que ele não é tão homem assim. Um dos primeiros aspectos de ofensas homofóbicas é a associação ao feminino. Quando homens não performam uma masculinidade correspondente ao que se espera de um homem, por serem afeminados, são violentados.

Ao pedir para ser chamado pelo nome e não mais pelo apelido de infância, Chiron está tentando reafirmar sua identidade. Algo presente na adolescência, mas que na cena não é respeitado por Terrel. Afinal, a identidade de Chiron, uma vez que não corresponde ao padrão social, não deveria existir.

Após o confronto na sala de aula, vemos Chiron novamente desconfortável e de cabeça baixa, inicia mais uma vez o fundo sonoro de violino entristecido. Na próxima sequência, acompanhamos a saída da escola. Terrel e seus amigos passam trombando no protagonista dizendo “te pego na saída, Little”. A multidão vai passando pelo protagonista e ele recua com medo.

O personagem de Terrel é frequentemente associado à cor vermelha, o que dentro do filme, em alguns momentos, nos leva para situações de perigo ou violência. São poucas as

⁵⁶ Não são apenas as mulheres cis que menstruam. Alguns homens trans, por diversos fatores, também menstruam e continuam sendo homens.

cenas de interação entre Chiron e Terrel, mas essas são as que mais representam a violência contra Chiron, por ele ser um menino negro gay.

Conforme aponta Pinho (2019), a sexualidade “[...] é também um domínio de formas específicas de opressão, injustiça e desigualdade. A sexualidade, assim como outras formas de expressão humana, é mediada por conflitos de interesse e relações de poder e, nesse sentido, sexo é sempre político”. Desse modo, por mais que Terrel também seja vítima de um sistema que tem por base o racismo, quando a sexualidade se intersecciona com a raça, ele assume uma posição de domínio sobre Chiron por esse ter uma sexualidade desviante. E por isso passa a exercer expressões de violência contra ele.

A sexualidade está diretamente ligada às questões de masculinidades. Quando pensamos masculinidades de homens negros, existe uma construção de que esses são automaticamente heterossexuais, de masculinidades que reproduzem uma heterossexualidade. Assim, ao ser identificado como homossexual, o personagem de Chiron deixa de corresponder a essa construção de masculinidade. Na relação do protagonista com Terrel, ele se torna uma masculinidade subalterna a outra masculinidade já subalternizada.

Tulio Augusto Custódio (2019) aponta que o “exercício da masculinidade de homens negros, pautada em princípios da masculinidade hegemônica [...] é uma masculinidade exercida fora do lugar” (CUSTÓDIO, 2019, p. 132). Assim, o homem negro estaria amarrado ao que o autor chama de “dor da masculinidade hegemônica”. Uma vez que a expressão da sua masculinidade não é reprimida, recalcada por não ter pleno reconhecimento dentro do padrão hegemônico patriarcal branco. “Nessa condição, o homem negro exacerba os sentidos que compõem essa masculinidade hegemônica patriarcal e dilui em sua identidade, aprofundando reversamente o oposto de seu desejo de ser reconhecido na condição de homem” (CUSTÓDIO, 2019, p. 133).

O autor explica que dentro de uma teoria de sujeição, o homem negro estaria em um “entre”, que não é lugar algum. Nesse sentido, de acordo com Custódio (2019), falta ao homem negro o poder. “Mas não o poder pelo poder, ou a questão que situa esse sujeito em um lugar de disputa, e sim o poder como constituinte de seu ser. Falta-o, portanto, humanidade, status de indivíduo” (CUSTÓDIO, 2019, p. 135).

Assim, dentro desse contexto, Terrel, por mais que exerça sua força contra Chiron, indo ao encontro de uma masculinidade patriarcal que violenta corpos subalternizados, fica nesse “entre”, não tendo o seu reconhecimento na condição de homem.

O segundo encontro dos personagens se inicia, mais uma vez, em sala de aula. Terrel encara Chiron, que permanece com o semblante entristecido de sempre. A sequência muda e

vemos o protagonista andando sozinho em uma rua, ele está indo para a casa de Teresa. Mas no meio do caminho é surpreendido por Terrel e um amigo, que logo descobrimos que se chama Pizzo.



Figura 21: Chiron indo para casa de Teresa. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Ao abordarem Chiron, perguntam para onde ele está indo. O adolescente afirma que vai para casa. Mas Terrel contrapõe dizendo que ele não mora naquela direção. Terrel afirma: “Ah não, ele está indo para casa da Teresa. Ela é muito gata. Mas o Juan acabou de morrer. Ela faz boquete de graça ou cobra igual a Paula? Mas a Paula é barateira. É só dar uma pedrinha que ela chupa”. Nesse momento, Chiron revida a ofensa pegando Terrel pela gola da camisa: “O que você falou?”. Pizzo e Terrel empurram Chiron que recua com medo. Ouvimos Terrel dizer, “Tira a mão de mim, eu não curto esse lance de gay. Mas se mexer comigo, eu vou te furar mais do que você aguenta. Pergunta pra nóia da sua mãe”.

Não sabemos se Terrel está ameaçando estuprar Chiron ou violentá-lo de outro modo. Os dois amigos riem caçoando e Chiron manda eles se foderem. “O que foi que você falou aí? Fala de novo que eu te arrebento”, Terrel diz, enquanto empurra Chiron bruscamente, mais uma vez. As ofensas verbais e físicas continuam. Chiron está vestindo uma calça mais justa ao corpo, diferente das roupas largas que os outros dois usam. Terrel debocha perguntando por que as calças dele são tão justas, diz que deve estar “esmagando as bolas”. Os dois garotos vão embora rindo, e Chiron muda de direção.

Pensemos primeiro no comentário sobre a calça de Chiron. Como sabemos, em nossa sociedade, praticamente, tudo é generificado (BUTLER, 2019; LOURO, 2020). Assim, alguns

objetos recebem características consideradas tipicamente femininas e masculinas. Em razão da calça usada por Chiron ser mais ajustada ao corpo, ela é considerada pelos dois garotos como algo não masculino. E ao trajar esse tipo de roupa, para os personagens, Chiron não estaria performando o gênero masculino de forma correta, suficientemente (BUTLER, 2019). E ao não performar gênero “corretamente”, Chiron é automaticamente enquadrado na condição de homossexual, anormal, ele é um desvio.

Quando Terrel diz “Eu não curto esse lance de gay”, fazendo alusão ao contato entre os dois, o comentário não teria ocorrido se fosse entre dois garotos héteros, uma vez, que os homens héteros vivem utilizando o contato físico como forma de medir força e reafirmar sua masculinidade (KIMMEL, 1998). Inclusive, o contato físico (sem que Chiron toque nele) é uma das formas encontradas por Terrel para se reafirmar.

Uma das formas que Terrel encontra de expressar sua homofobia, expressando o seu desprezo, é colocando Chiron em diversas situações vexatórias, ridicularizantes (LOURO, 2020). Dessa forma, não demonstra simpatia pelo protagonista, uma vez, que a homossexualidade é compreendida por ele e seus iguais como algo contagioso, ao demonstrar qualquer sinônimo de simpatia, pode ser lido como um desvio da sua heterossexualidade compulsória. Outro ponto que devemos levar em consideração é a violência de gênero direcionada à Teresa e à Paula. O personagem trata as duas mulheres de forma objetificada e sexualizada, reproduzindo um olhar estereotipante sobre as mulheres negras.

O terceiro encontro de Chiron e Terrel é um dos mais violentos, é o momento em que as agressões físicas chegam ao auge. A sequência⁵⁷ se inicia com Kevin e Terrel no refeitório do colégio. Kevin está lanchando e Chiron chega ao local, quando ele está indo se sentar perto dele, Terrel se levanta e se senta em frente a Kevin, fazendo com que Chiron mude de direção. Terrel pergunta a Kevin se ele se lembra de uma brincadeira que faziam na infância, que consistia em bater em alguém que o outro determinasse, até que a pessoa não se levantasse mais. Quando Terrel está falando, Kevin também se sente intimidado. Assim, Terrel pergunta a Kevin se ele apontar alguém, se o garoto irá derrubá-lo.

⁵⁷ A sequência acontece após Chiron ter sua primeira experiência sexual com Kevin, iremos falar sobre isso posteriormente, quando olharmos para relação dos dois personagens. Mas é importante pontuar que a agressão, mesmo que provocada por Terrel, do seu interesse romântico torna o trauma ainda mais violento.



Figura 22: Terrel e Kevin conversando no refeitório. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Muda a cena, vemos um grupo de alunos do lado de fora, enquanto Chiron sai do colégio. O som de violino entristecido toca ao fundo, a melodia é pesada e tensa. A câmera, na mão, acompanha Terrel andando em círculos, como se estivesse rondando uma presa acuada. Ele para atrás de Kevin, a câmera enquadra o rosto de Chiron e ouvimos Terrel dizer: ‘Kev. Bata nesse nego. Bata nesse nego, Kev. Isso, bata nesse boiola’.

Como aponta Veiga (2019), podemos dizer que Terrel, na intenção de se reconhecido e ser aceito, internalizou uma masculinidade branca, passando a reproduzir comportamentos violentos em relação àqueles que se deslocam do padrão masculino e heteronormativo, que é o caso de Chiron.



Figura 23: Terrel fala para Kevin bater em Chiron. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Kevin hesita e Terrel pergunta o que ele está esperando. A câmera, mais uma vez, enquadra o rosto de Chiron, que não diz nada, mas se mantém altivo. Kevin fica com o semblante raivoso e desfere o primeiro soco contra o rosto de Chiron que vai ao chão. Escutamos os meninos ao redor agitados, rindo. Chiron levanta e Kevin dá outro murro, mais forte. Kevin, aparentando desespero, pede para que Chiron fique no chão. Os garotos pressionam Kevin a bater novamente. Kevin dá mais um murro, vemos Chiron cair com o rosto sangrando. Os demais afastam Kevin e começam a espancar Chiron com chutes, que mal consegue proteger o rosto, caído no chão. A sequência, extremamente violenta, dura aproximadamente três minutos, entretanto, a sensação que temos assistindo é que dura bem mais que isso.

Após a agressão, vemos Chiron com o rosto todo ensanguentado na sala da conselheira da escola, que pressiona para que ele preste queixa dos alunos que o agrediram. Chiron chora e diz que eles não entendem nada, recusando identificar os causadores das agressões. A conselheira afirma que não está menosprezando o sofrimento do garoto e que a porta está sempre aberta. Apesar disso, a vítima é levada a relembrar a agressão ocorrida. Não foi a primeira vez que Chiron foi alvo de Terrel na escola, mas, mesmo assim não houve uma atitude por parte da direção.

Todos os personagens compartilham da experiência, estão sob a mesma condição de raça e de classe em *Moonlight* (2016). Assim, o aspecto racial não é uma questão entre Chiron e os outros meninos, a não ser, quando ocorre a intersecção com a sexualidade. O professor e pesquisador Fábio Mariano da Silva (2020), em seu texto “Homens e violência – o heteroterrorismo como norma”, aponta como o entorno social, composto por vários personagens sociais, se encarrega de fazer com que meninos, adolescentes e homens passem pelas provas de masculinidade.

O teórico utiliza o termo “heteroterrorismo” para explicar as agressões físicas e verbais, as piadas, as injúrias, as violências, o ódio às diferenças, que recaem contra os corpos negros, corpos de pessoas LGBTQIA+, mulheres, idosos, pessoas com deficiência. De acordo com Silva (2020), o termo impede que essas violências cheguem a ser jogadas em uma vala comum, além de entender que resultam de um processo coletivo e não individual.

O texto em específico nos ajuda a compreender a dinâmica das violências sofridas por Chiron em *Moonlight* (2016). Ao falar de experiências pessoais, Silva (2020) consegue falar também de um lugar compartilhado socialmente, inclusive, com o filme. “A lembrança de quem você é e o lugar que ocupa (ou deve ocupar) sempre é feito por alguém que se permite declarar a distância entre dois sujeitos: um que cumpre os ritos da virilidade e o outro que se vê forçado a desempenhar o mesmo papel” (SILVA, 2020, s/p). Podemos afirmar que é isso que ocorre no objeto de análise: Terrel cumpre os ritos da virilidade e, frequentemente, lembra a Chiron como ele é, que não é igual aos outros.

Ainda, o pensamento de Silva (2020) nos é pertinente, uma vez, que para se referir às violências contra uma pessoa negra, assim como Veiga (2020), ele utiliza-se da expressão não-lugar: “Constituídos como mecanismos de dominação social, impingem à pessoa negra e gay uma vergonha social e o não-lugar no mundo” (SILVA, 2020, s/p). Também o sujeito negro e gay, como é o caso de Chiron, muitas vezes se sente responsável por ser e agir em suas formas.

Terrel, mesmo sendo um sujeito negro, está a serviço de uma masculinidade colonizada pela branquitude. Através das diversas violências que pratica, impõe a Chiron a invisibilidade, por ele romper com o pacto da normatividade. Pois Chiron faz parte de um conjunto de corpos, sujeitos e sujeitas que não podem viver, porque “rompem com a própria existência de uma ideia de sociedade hegemônica” (SILVA, 2020, s/p).

Apesar do não-lugar se sobressair na figura de Terrel, alguns personagens também oscilam nesse espaço e nos “lugares”, Kevin, por exemplo, como veremos adiante, é um deles. Nós entendemos que as violências sofridas por Chiron fazem parte de um sistema coletivo. “À medida que somos atravessados por um conjunto de estruturas que nos indicam a forma como devemos nos comportar a partir dos parâmetros públicos e sociais nos espaços de socialização, há aí uma regra matriz para que isso aconteça” (SILVA, 2020, s/p).

Para dar continuidade em nosso percurso sobre o filme, precisamos voltar para o primeiro ato, quando Chiron ainda era criança. É nele que começa o que chamamos de entre-lugar. A última relação que iremos analisar é a de Chiron e Kevin, que como veremos, tem algumas interferências, a de Terrel, por exemplo. *A priori*, entendemos o entre-lugar como um espaço de fuga, o momento em que o protagonista consegue emergir da sua realidade. Contudo, ao longo do desenvolvimento da pesquisa, podemos dizer que o entre-lugar é mais complexo, é possível perceber como ele está entre o lugar e o não-lugar. Pensar isso só foi possível após desenvolver as outras duas categorias.

Após esta breve explicação do entre-lugar, vamos para o primeiro encontro de Chiron e Kevin, que é quando o personagem nos é apresentado. A sequência trata-se de uma partida de futebol. Ela inicia com um conjunto de garotos enfileirados lado a lado, em pose tradicional de jogadores de futebol. A câmera realiza um *travelling* panorâmico. No meio dos garotos, identificamos Chiron. Esse início sugere um pertencimento dele ao grupo, ou pelo menos, um pertencimento de equipe naquele momento.

Porém, assim que a cena corta, o sentimento de pertencimento deixa de existir. Vemos o grupo de garotos unidos atrás da bola e Chiron afastado, como na captura a seguir:



Figura 24: Chiron e outros meninos jogam bola. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Em momento algum do jogo, vemos Chiron de fato inserido no grupo. Os outros meninos se divertem, riem em conjunto. O protagonista apenas observa de longe. A bola improvisada, responsável pela diversão dos garotos, se aproxima de Chiron. Ao invés de chutá-la, ele recua para trás. Os meninos que antes riem, agora estão com semblantes sérios, podemos dizer até mesmo que com semblantes ameaçadores. Ao mesmo tempo em que a câmera vai fechando a imagem, o grupo vai se fechando em torno de Chiron. O clima é de tensão, não sabemos se o protagonista será agredido ou se o grupo quer apenas que ele se afirme, que ele chute a bola.

Momentos depois, antes que a cena possa se desenrolar, um garoto chega correndo e pega a bola com a mão. Fazendo com que o foco saia de Chiron e todos os outros meninos correm atrás dele. O tom volta a ser de diversão. Chiron está indo embora, o garoto que pegou a bola grita para Chiron, chamando-o pelo nome, é Kevin.

Enquanto os dois caminham, Chiron observa o rosto de Kevin que está sangrando. Após um tempo, temos o seguinte diálogo:

Kevin: Você é engraçado, cara.

Chiron: Por que está dizendo isso?

Kevin: Porque você é.

Kevin: Por que deixa pegarem no seu pé?

Chiron: Como assim?

Kevin: Deixa os outros pegarem no seu pé.

Chiron: E o que eu posso fazer?

Kevin: Só diga para os negos que você não é frouxo.

Chiron: Eu não sou frouxo.

Kevin: Eu sei, eu sei. Mas não significa nada se eles não souberem. (Kevin empurra Chiron pelo peito).

Kevin: Vamos. Quer que esses idiotas peguem no seu pé todo dia?

Chiron olha para Kevin por um momento e avança sobre o amigo. Eles rolam no gramado em uma brincadeira de luta, comum entre meninos. Vemos os corpos embalados, de modo que se não fosse pela forma que estão vestidos, mal poderíamos distinguir quem é quem ali. Os dois terminam lado a lado no chão, Chiron está ofegante. Kevin se levanta e diz: “Viu Little? Eu sabia que você não era frouxo”.

Os meninos correm, ouvimos uma risada, a sequência termina. Alguns pontos nos chamam a atenção. Primeiro, mais uma vez, é mostrado um Chiron mais frágil em relação aos outros meninos, o que não é o padrão de masculinidade esperado, principalmente de garotos negros. Ou seja, ainda que crianças, o padrão de masculinidade já está exposto. Kevin fala que Chiron precisa mostrar que não é “mole”, está afirmando que Chiron precisa se provar para não ser agredido pelos outros garotos. Não ser mole quer dizer ser homem, Chiron precisa mostrar para os outros meninos que é homem. Ao mesmo tempo em que a cena tende a retratar um estereótipo de masculinidade, ou o que é esperado de um estereótipo de masculinidade, ela escapa.

Kevin, ao correr com a bola e desviar o foco que estava posto sobre Chiron, está protegendo o amigo, essa é uma demonstração de cuidado. E mesmo ao dizer que o protagonista precisa mostrar que não é mole, a preocupação continua subentendida. E isso vai de encontro à masculinidade que necessita ser reafirmada. E ainda, durante a cena é construída uma tensão homossexual, algo que escapa mais uma vez ao que está posto.

Antes de ir para a sequência seguinte de mais um encontro entre Chiron e Kevin, vamos olhar para uma cena intermediária, a aula de dança. Ao contrário do que nós espectadores estamos acostumados a ver, durante a aula de dança, Chiron não está de cabeça baixa ou com olhar entristecido. O menino se diverte ao som de *The Performers – Mini Skirt*, chegando a se destacar em seus movimentos. Com rodopios e risos, demonstra o domínio de seu corpo. A aula de dança é um espaço onde não existe vergonha, é possível extravasar. Não podemos afirmar que todos, mas uma grande parte de meninos gays em suas infâncias já tiveram esses momentos, até que os padrões de masculinidade atuam e os tolhem. O que antes era um espaço seguro torna-se um espaço para temer.



Figura 25: Chiron se diverte na aula de dança. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

O salão de dança da escola possui um tom de rosa desbotado. Assim, a fotografia do filme nos leva a compreender este espaço como um local em que Chiron encontra amor ou, pelo menos, algum conforto. As paredes da casa de Juan e Teresa, que como vimos fazem parte da comunidade de Chiron, são gradualmente pintadas de rosa, fazendo referência à relação que ambos constroem ao longo da narrativa. A aula de dança é mais um momento de escape.

Terminada a cena, vamos para o segundo encontro dos garotos. A sequência se inicia em uma sala do colégio, uma espécie de clube dos meninos. Logo vemos no local que os meninos estão comparando os seus pênis:

Kevin: O seu é do mesmo tamanho que o meu.

Menino 1: Pelo menos o meu não é todo enrugado.

Menino 2: O seu é feio para caramba.

Menino 3: Pelo menos não é igual a um amendoim. O seu parece um amendoim.

Enquanto o diálogo transcrito acima acontece, Chiron entra na sala. Os meninos questionam quem o convidou e Kevin confirma que foi ele, perguntando a Chiron se tinha mais alguém com ele. A câmera panorâmica mostra em close o rosto dos meninos, esse é um recurso muito utilizado ao longo da narrativa, até parar em Kevin e Chiron. Ouvimos um barulho de zíper se abrindo, Chiron olha para baixo e Kevin encara o pênis do amigo. Chiron faz o mesmo.

Os meninos estão em fase de descoberta de seus corpos e da descoberta dos corpos um dos outros. Apesar deste ser um processo comum na infância, não podemos ignorar que se

trata de meninos negros. De forma sutil, é demonstrada a preocupação das crianças em relação ao tamanho e formato de seus pênis. Desde criança, homens negros, principalmente, são alocados em um imaginário racista que constroem mitos sobre suas sexualidades e reafirma que devem ser viris, possuírem o pênis grande (PINHO, 2012). A presença da cena não é um acaso. Enquanto retrata o momento de descoberta, faz uma crítica ao falocentrismo imposto.

O filme segue, não temos mais interações de Chiron e Kevin crianças. O próximo encontro ocorre com eles adolescentes. Após ser ameaçado por Terrel, Chiron fica acuado dentro do colégio, como forma de se proteger. Kevin, que estava de detenção, encontra o amigo. “Chiron, qual é? Você tá viajando, hein? A aula já acabou. Não vai para casa?”, pergunta. Durante o diálogo, Kevin chama Chiron em diversos momentos de “Black”, apelido que ele inclusive assume como persona na fase adulta. O amigo conta para o protagonista o motivo da sua detenção, foi pego transando com uma menina na escola.

Durante o diálogo, Chiron frequentemente olha para o lado de fora, com medo de Terrel e dos outros adolescentes. Ainda, quando Kevin conta da sua relação sexual, ele aparenta desconforto. O amigo descreve para o outro de forma explícita toda a cena. Ao final, antes de ir embora temos o trecho final do diálogo:

Kevin: Fica entre nós, beleza?

Chiron: Sim.

Kevin: Sei que sabe guardar segredo, mano.

Kevin: É melhor eu ir antes que o otário mude de ideia.

Chiron: Beleza, Kev.

Kevin: Falou, Black.

Ao afirmar que Chiron sabe guardar segredo é como se Kevin percebesse a sexualidade de Chiron e ao mesmo tempo revelasse a sua. Existe um intervalo curto de silêncio, o movimento de câmera, focando primeiro em Kevin e depois em Chiron, indica uma cumplicidade. É como se os dois jovens entendessem um ao outro.



Figura 26: Chiron e Kevin conversando no colégio. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Mais tarde, no mesmo dia, Chiron dorme na casa de Teresa e sonha com a cena em que Kevin tem relação sexual com a menina. Durante o sonho, ele é encarado por Kevin. O movimento de câmera que foca em closes em um personagem e depois em outro é um recurso bastante utilizado em *Moonlight* (2016).



Figura 27: Chiron sonha com Kevin tendo relação sexual com uma menina. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Após o sonho, Chiron acorda assustado e aparenta estar excitado. É a primeira vez que o filme aborda o desejo do protagonista de forma explícita. É a primeira vez que *Moonlight* (2016) apresenta sexualmente indícios da (homos)sexualidade de seu protagonista. E talvez essa seja, também, a primeira vez que Chiron percebe os seus desejos.

A partir do sonho, a sexualidade de Chiron começa a ser explorada mais fortemente na narrativa. Minutos adiante, vemos o protagonista sozinho à noite na praia, após ter sido agredido por Terrel e Pizzo. Chiron está com o semblante cabisbaixo que estamos acostumados a ver. Faz silêncio, tudo que ouvimos é o barulho do mar. Enquanto está imerso em seus pensamentos, Chiron (e nós) é surpreendido pela chegada de Kevin.

Kevin: Estava me esperando? Bom te ver também. O que faz aqui, mano?

Chiron: O que você faz aqui?

Kevin: É aqui que eu fumo, nego. Você também fuma aqui?

Chiron: Mais ou menos.

Kevin: Não, você não fuma. Por que está mentindo? Quer me impressionar, Black?

Chiron: Por que fica me chamando assim?

Kevin: De Black?

Chiron: É.

Kevin: É meu apelido para você. Não gosta?

Chiron: Não, é que ... Que tipo de cara fica apelidando os outros?

Kevin: O mesmo que vai te passar esse baseado, nego.

Ao contrário da relação com outros personagens, Chiron consegue de fato conversar com Kevin. Mesmo que em alguns momentos exista uma hesitação e/ou desconforto. O diálogo inicial, transcrito acima, nos entrega algumas coisas. Ao questionar o amigo sobre o apelido, Chiron está influenciado pelos padrões de masculinidade do contexto em que vive. A forma como Kevin chama Chiron é carinhosa e delicada. Dentro das normas de masculinidade, não é comum um homem chamar o outro assim. O apelido coloca à prova a masculinidade de ambos. Por isso a preocupação de Chiron.

JJ Bola (2020), em *Seja Homem: a masculinidade desmascarada*, relata uma situação em que ele adolescente, após as obrigações religiosas, ao ir almoçar na casa de um “tio”⁵⁸ com um grupo de homens congolezes se sentiu constrangido. A cena descrita ocorre no norte de Londres, um local diferente de onde cresceu. De acordo com ele, o grupo, apesar de estar vestido como “verdadeiros homens” congolezes, chamava muita atenção devido às roupas “excêntricas” e por falarem alto. Ao encontrar com um grupo de adolescentes, que ele acreditava que o conheciam, se sentiu ainda mais constrangido.

O educador segue seu relato contando que andava de mãos dadas com seu tio. “Isso é perfeitamente normal na cultura congoleza e na cultura africana francófona, e mais tarde eu descobriria que também é comum em outras culturas ao redor do mundo” (BOLA, 2020, p. 12). De acordo com ele, essa era uma maneira dos homens se unirem e demonstrarem afinidade e carinho uns pelos outros. O autor cresceu dentro dessa cultura, vendo seu pai conversando de mãos dadas com outros homens, ou enquanto caminhavam. Era algo normal.

Entretanto, segundo JJ Bola (2020), fora das normas culturais de seu grupo, andar de mãos dadas cobrava um preço insólito e constrangedor. Ainda, durante a caminhada até a casa do “tio”, o poeta é questionado sobre estar andando de mãos dadas com outro homem, é colocado em uma situação vexatória. Apesar de contextos e situações distintas, podemos afirmar que a preocupação de Chiron sobre o apelido é a mesma de JJ Bola (2020). Na Londres descrita por JJ Bola (2020), não está dentro dos padrões de masculinidade dois homens andando de mãos dadas. Já nos EUA, local onde vive Chiron, principalmente, no

⁵⁸ Homens da comunidade congoleza onde o escritor, poeta e educador cresceu.

ambiente escolar que cerca ele e Kevin, o apelido poderia ser mal visto, por também não corresponder aos padrões de masculinidade, podendo culminar, até mesmo, em violências.

Retomemos a sequência da praia. Os jovens fumam um cigarro de maconha juntos e a conversa possui trocas de olhares e sinceridade. Na infância, vimos Chiron questionando Juan se sua mãe, Paula, fazia uso de drogas. Agora, na sequência da praia, é a primeira vez que o vemos falar abertamente sobre isso.

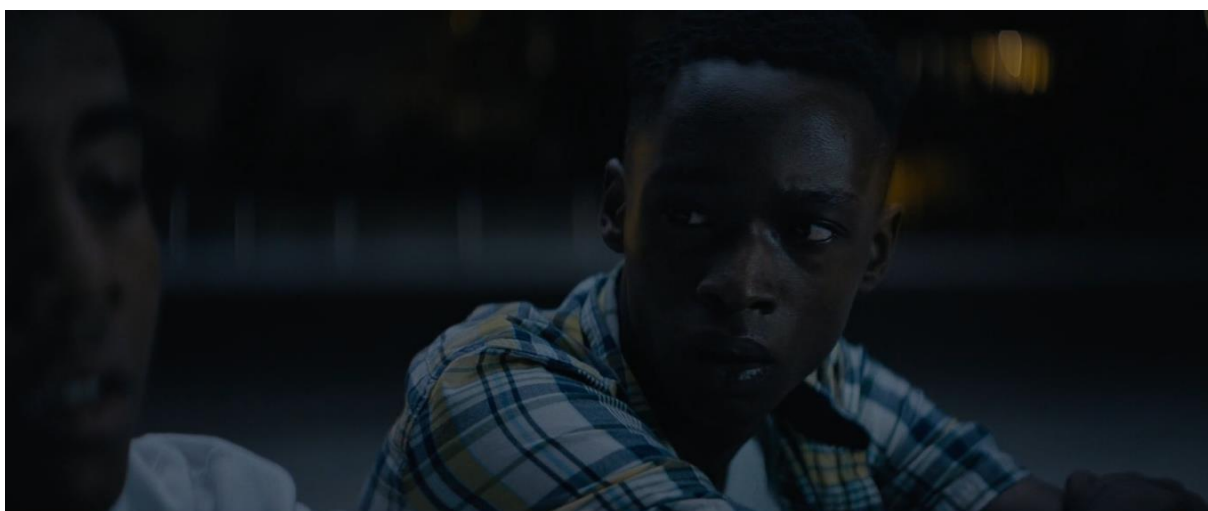


Figura 28: Chiron e Kevin conversam na praia. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Kevin: Não sabia que você fumava assim.

Chiron: Minha mãe usa tudo quanto é coisa.

Kevin: Essa brisa é boa pra caramba, mano.

Chiron: É mesmo.

Kevin: às vezes, lá onde eu moro... bate essa mesma brisa. Ela passa pela quebrada e tudo para por um segundo. Todo mundo quer sentir. Fica quieto, sabe?

Chiron: E você só escuta o próprio coração batendo. Né?

Kevin: É. É bom demais, mano.

Chiron: Bom demais.

Kevin: Dá até vontade de chorar.

Chiron: Você chora?

Kevin: Não. Só dá vontade. E você, chora por quê?

Chiron: Choro tanto que, às vezes, acho que vou virar lágrimas.

Kevin: Basta entrar na água, não? É só entrar na água que nem esses idiotas que querem afogar as mágoas.

Chiron: Por que disse isso?

Kevin: Só estou te ouvindo, nego. Parece algo que você tem vontade de fazer.

Chiron: Eu tenho vontade de muita coisa que não faz sentido.

Kevin: Não falei que não faz sentido. Mas fale... que tipo de coisa?

Chiron: Caramba, mano. Como você é xereta.

O diálogo é um dos momentos mais belos de *Moonlight* (2016). Dois jovens negros conversam sobre sentimentos, mesmo que Kevin apresente algumas amarras. Essa é mais uma quebra que Barry Jenkins leva para a tela. Ao falarem da brisa do mar, que chega ao local em que moram e que faz todo mundo parar para senti-la, que dá para escutar o próprio coração, é como se dissessem que, por um único momento, nada mais importa, nem mesmo, nenhum dos problemas sociais nos quais estão profundamente inseridos. Chiron fica surpreso e questiona se o amigo chora, afinal homens não choram, e diz sobre suas inseguranças. Diz chorar tanto que quase vira lágrimas. Chiron se desprende totalmente da imagem do homem negro durão, que nega os sentimentos.



Figura 29: Primeira experiência (homos)sexual de Chiron. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Após o diálogo, Kevin segura Chiron pela nuca, um olha nos olhos do outro (a troca de olhares, assim como o silêncio, são aspectos bem característicos de *Moonlight* (2016)) e se beijam. Enquanto o beijo acontece, Kevin abre o cinto, o zíper da calça de Chiron e o masturba. Após atingir o gozo, Chiron se desculpa. “Desculpar o que?”, pergunta Kevin.

A sequência continua e vemos Kevin levando Chiron de carro para casa. Ele questiona se é a primeira vez que o protagonista “fez aquilo”. Kevin deixa implícito que está tudo bem, não há nada para se envergonhar, apesar do personagem ter uma performance bastante “heterossexual” durante a adolescência. Ao se despedirem, as mãos dos personagens se demoram umas nas outras, são as mesmas mãos que trocaram carícias. A sequência retrata um jovem explorando sua sexualidade pela primeira vez.

Toda a sequência que culmina na primeira experiência sexual de Chiron com outra pessoa é sensível. Os jovens, mais que desejo, demonstram afeto um pelo outro. *Moonlight* (2016) rompe novamente ao retratar dois adolescentes negros em uma relação sexual que não envolve apenas o desejo. Não há objetificação ou hipersexualização dos corpos dos personagens. *Moonlight* (2016) traz humanidade para esses corpos. Conseguindo, ainda, romper com o sentimento diaspórico (VEIGA, 2019) que exclui as bichas pretas. É um rompimento com a brancura que determina uma norma estética determinante para as interações sexuais e desejos nos mundos homossexuais (PINHO, 2014).

É algo corajoso, que poucas produções americanas retrataram. Um exemplo é a série *Pose* (2018), que apresentou dois homens negros vivendo com HIV em uma cena de sexo. Um dos atores protagonistas da série, Billy Porter, responsável por interpretar o personagem Pray Tell, em entrevista⁵⁹ ao podcast The Awards, afirmou: “Como um homem negro, queer, que viveu os últimos 30 anos sendo a ‘fadinha coadjuvante’, nunca fui objeto de desejo de ninguém. Em toda a minha carreira, isso nunca aconteceu. Esse foi, inclusive, meu primeiro beijo na TV”.

Já o ator Dyllon Burnside, que interpreta o personagem Ricky, também protagonista da cena, disse: “É a primeira vez que vemos dois homens gays, negros, com HIV e em um relacionamento intergeracional fazendo sexo na TV. Isso nunca aconteceu antes, é bem importante”. Como já discutimos, essas representações ainda são minorias, e o cinema, a TV e demais produções da indústria cultural impactam diretamente na vida de pessoas negras, ajudando a construir o imaginário social.

⁵⁹ Disponível em: <https://observatoriodocinema.uol.com.br/series-e-tv/2021/01/ator-de-pose-surpreende-com-cena-que-mais-deu-trabalho-na-2a-temporada>. Acesso em: set. 2021.

A próxima sequência de interação entre Chiron e Kevin ocorre na escola. É quando Terrel provoca Kevin a espancar Chiron. Já olhamos para a cena a partir de Terrel, no entanto, é importante analisarmos o impacto entre Kevin e Chiron. Até aqui, entendemos a relação dos dois personagens como um espaço de fuga da realidade, onde Chiron encontra amizade, amor, confiança e cuidado. E isso é rompido de uma forma brusca. É quando a violência e os afetos se misturam no entre-lugar, mostrando ainda o quanto não são espaços fixos.

Ao agredir Chiron, Kevin está se defendendo. Ele o agrediu para também não ser agredido. É algo covarde. Contudo, dentro da estrutura racista, homofóbica, infelizmente, faz sentido a ação. Kevin acaba se sujeitando a Terrel. Durante a agressão, ouvimos Terrel dizer: “Isso, bata nesse boiola”. Kevin não quer ser lido como boiola, mesmo tendo dito que estava tudo bem, que não havia nada de errado no ato sexual da praia. Ele também possui medo do que podia acontecer.



Figura 30: Chiron após ser agredido. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Após a agressão, Chiron é levado para a psicóloga da escola que, aparentemente, não sabe lidar com o sofrimento do protagonista. Ela diz que não o está culpando por nada e diz que precisa que ele fale quem fez aquilo. Ele chora e não delata Kevin, Terrel e os outros meninos. Como resposta à violência sofrida ao longo do período escolar, Chiron quebra uma cadeira nas costas de Terrel e é punido por isso, é levado à prisão.

Não podemos esquecer que o contexto estadunidense retratado em *Moonlight* (2016) é um contexto em que jovens negros compõem a maior parte da população carcerária daquele

país (BONILLA-SILVA, 2020). Isso é algo que impacta diretamente nas oportunidades que esses jovens terão após sair da prisão, e com Chiron não é diferente.

O filme caminha para o seu terceiro ato. Não vemos mais Chiron, agora quem aparece é Black, um homem negro adulto que “abriu mão” da fragilidade aparente. O protagonista no terceiro ato, a princípio, é um homem que corresponde aos padrões de masculinidade. Ele adere e passa a performar (BUTLER, 2019) uma masculinidade heteronormativa como forma de se proteger e preservar o amor de seus pares (VEIGA, 2019).

Podemos dizer que a transformação do protagonista acontece logo ao final do segundo ato. *Moonlight* (2016) frequentemente brinca com cenas paralelas e duas delas demonstram a ponte entre o Chiron do segundo ato e o Black da última parte do filme. As cenas se repetem, mudando basicamente a idade do protagonista e a iluminação na fotografia.



Figura 31: Cenas que se repetem. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

No terceiro ato, o filme faz pequenas referências à semelhança entre Black e Juan, nos dando indícios de que ele começou a traficar drogas. Vemos o personagem dirigindo um carro semelhante ao do personagem morto e no painel do automóvel, vemos a mesma coroa que Juan tinha em seu carro. O uso da coroa também representa um lado afetivo dos dois personagens.

O nosso protagonista, agora com uma imagem hipermasculina, encontra com um rapaz jovem, que trabalha com ele no tráfico. Ambos saem de carro e Black é questionado pelo parceiro sobre sua vida amorosa, mais especificamente sobre mulheres. “Onde ficam as

vacias? Não finja que não entendeu, onde ficam as vacias, nego?” pergunta o rapaz. O diálogo cessa e toca *Cell Therapy*, do grupo de hip-hop Goodie Mob.

Apesar de não falar da sua vida afetiva, Black demonstra traços lidos como heterossexuais e que condizem com uma imagem esperada de um homem negro, de um homem negro que também é traficante. A forma como se veste, como anda, o carro que dirige, o seu corpo malhado. Todos esses aspectos fazem parte de uma performance (BUTLER, 2019).



Figura 32: Black malhando. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Talvez essa seja o momento de maior solidão do nosso protagonista. É quando começa a usar a "máscara" da adequação. Apesar disso, por detalhes, vemos que ainda mantém sua sensibilidade. Para o espectador mais atento, sabemos que os sentimentos por Kevin ainda permanecem, afinal, o codinome utilizado por ele é o apelido dado por sua parceira romântica na adolescência.

É madrugada, Black não consegue dormir e seu telefone toca. Ele atende achando que é sua mãe. É Kevin.

Chiron: Mãe, está tarde. Prometo que chego de manhã.

Kevin: Alô?

Kevin: E aí, Black? Quer dizer, Chiron. Qual é cara, aqui é o Kevin. Está aí?

Chiron: Estou.

Kevin: Há quanto tempo, hein? Pedi seu telefone para a Teresa e... Espera aí. Lembra de mim, né?

Chiron: Sim, eu lembro. Faz muito tempo.

Kevin: Faz mesmo cara.

Kevin: Então, onde está morando?

Chiron: Em Georgia, Atlanta. Estou aqui desde que...

Kevin: Pois é cara, eu soube.

Kevin: Cara, sinto muito por tudo isso. Toda a merda que rolou...Que merda, Chiron. Sinto muito. (Black aparenta chorar e se mantém em silêncio).

Kevin: O que está fazendo por aí, cara?

Chiron: Nada demais. Só encrenca.

Kevin: Chiron e a encrenca, sempre lado a lado.

Chiron: E por aí. E você?

Kevin: Eu? Sou cozinheiro, cara.

Chiron: Cozinheiro?

Kevin: Sim, parceiro. Fui preso por uma besteira. A mesma pela qual sempre somos presos. Me puseram para trabalhar na cozinha e peguei o jeito.

Kevin: Enfim, cara. Eu lembrei de você. Temos uma jukebox aqui. Os clientes escolhem a música ambiente. É um cara... me lembrou você. Então... quando estiver na cidade passe aqui. Cozinheiro para você. Numa dessa ... toco aquela música para você. Beleza, cara. Fica na paz, tá?

Sabemos que se passaram dez anos desde que os personagens se viram pela última vez. Kevin se sente culpado por ter agredido Chiron, por ele ter sido preso e pelo caminho que seguiu. O telefonema inesperado deixa Chiron surpreso e emotivo, o vínculo entre eles ainda existe.

Kevin não nomeia quais besteiras o levaram preso, apenas que são “as mesmas pelas quais sempre somos presos”. Ambos parecem entender do que se trata e nós também. A prisão em massa de jovens negros nos Estados Unidos, assim como no Brasil, é algo estrutural e, muitas vezes, decorre do racismo. Isso não significa que esses jovens não possam cometer crimes, mas as formas que as possibilidades são tolhidas, muitas vezes, os deixam com pouca ou nenhuma oportunidade. Tanto Kevin como Chiron cresceram em um ambiente altamente desestruturado, com predominância da pobreza e violência, sem a presença do Estado garantindo acesso a lazer, educação, saúde, moradia de qualidade, entre tantas outras coisas necessárias para o desenvolvimento humano. Essa também, é uma crítica que *Moonlight* (2016) faz. Como aponta Custódio (2020), “ser homem negro envolve um ponto de marcação social que o coloca como alvo da violência estatal, em grande parte perpetrada pela polícia” (CUSTÓDIO, 2020, p. 138).

Após a ligação, Black sonha com Kevin e tem uma poluição noturna. Apesar de o personagem ter suprimido sua sexualidade, fazendo com que essa não fosse experienciada, os seus desejos permanecem. Black resolve ir visitar Kevin. A cena dele acordando após um sonho com Kevin é outra que se repete, porém, demonstra uma maturidade maior do personagem. Na primeira, ainda adolescente ele acorda assustado e sem entender o que houve. Agora, um homem adulto a reação ao sonho é outra.



Figura 33: Chiron e Black acordando. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Chiron decide ir visitar Kevin. Ao chegar ao trabalho do seu interesse afetivo, os dois não se reconhecem. Kevin diz que logo irá atendê-lo, sem perceber que é Chiron, ou melhor, Black. Quando os dois finalmente trocam olhares, há uma breve pausa, um silêncio, os dois se encaram realmente como alguém que não se veem há muito tempo. Kevin reconhece Chiron pelo olhar, o mesmo de quando ele era criança e adolescente. “Caramba cara! Por que não falou nada?”, Kevin diz sorrindo. Ao se abraçarem, há uma pequena demora, a mesma de quando se despediram no carro depois da sequência da praia.



Figura 34: Black e Kevin se encontram. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Chiron: E aí, Kev?

Kevin: Cara, o que faz por aqui? Esse lugar... Você está aqui, é só isso que importa.

Kevin: Lá vem você com esse aceno. Você não mudou nada. Ainda não diz mais do que três palavras.

Chiron: Falou que ia cozinhar pra mim. Posso dizer isso?

Kevin: Falei, né? Se bem que você já parece muito bem nutrido. (Fazendo referência à aparência musculosa de Black).

Kevin: Deixa comigo, cara. Senta aí. Sente, o que vai querer?

Kevin: Escolha do cardápio, se quiser... ou posso te fazer o especial do chef.

Chiron: É (após ficar um tempo em silêncio olhando para Kevin).

Kevin: Cá estamos, Chiron.

Kevin: Um especial do chef? É pra já.

Enquanto Black espera, vemos Kevin cozinhar. Ele monta o prato de Chiron com sentimento.

Kevin: Especial do chef.

Chiron: Então, virou cubano agora?

Kevin: Só na cozinha, papi.

Kevin: Senta aí, cara. Vai comer de pé?

Kevin: Quer beber algo?

Chiron: Não bebo.

Kevin sai do quadro. Black tira a prótese dentária de ouro para comer. Kevin retorna com uma garrafa de vinho e dois copos, se senta à mesa em frente à Black.

Kevin: Nego, não te vejo há uma década. Você vai beber comigo (e serve o copo dos dois e depois coloca um pouco mais).

Chiron: Não mano, o que está fazendo?

Kevin: Bem-vindo de volta, irmão. (Brindam e Black vira o copo todo de uma única vez).

Chiron: Foi mal.

Kevin: Achei que tinha dito que não bebia.

Chiron: Não sinto o gosto, então não tomo.

Black começa a comer e Kevin permanece na mesa por um instante, mas logo se ausenta. Quando Black termina sua refeição, Kevin retorna à mesa com outra garrafa de vinho e pergunta a Black se ele se lembra da Samantha. Ao ter resposta positiva, tira a carteira do bolso e mostra a foto de uma criança. “Kevin júnior. Meu e da Samantha. Nós o tivemos cedo. Muito cedo. Quando fui preso foi foda, sem chances de eu voltar para as ruas depois disso”, conta Kevin. Enquanto Kevin mostra a foto do menino, Black parece desapontado e questiona se o casal ainda está junto.

Logo, Black (e nós) descobre que não. “Tipo, nós nos entendemos. Precisamos nos entender por causa do molequinho. Mas não daquele jeito (referindo-se a ser um casal)”. Essa é mais uma configuração familiar que nos é apresentada. Por mais que não a vejamos em tela, sabemos de sua existência. Kevin aparenta ser um pai amoroso e preocupado, afirma ter abandonado as ruas para poder estar perto do seu filho. Famílias de pais separados em que o pai é presente na vida do filho também podem ser consideradas famílias não tradicionais, ainda mais em sociedades que homens não assumem a paternidade, relegando seus filhos e deixando as responsabilidades e pesos para as mães.

A conversa segue, e Black conta que está traficando:

Black: Quando me mandaram para Atlanta, fui para a prisão de menores por bater no garoto. Conheci um cara lá... Quando eu saí, eu fui trabalhar na rua. Mandei bem e fui subindo. E é isso aí.

Kevin: É o caramba, cara. Não é isso aí. Isso não é você, Chiron.

Black: Nego, você não me conhece.

Kevin: Eu não te conheço? (alguém chama no restaurante e interrompe a conversa).

Kevin: Qual é a desses dentes cara?
Black: Por que me ligou?
Kevin: O quê?
Black: Por que me ligou?
Kevin: Eu te falei. Um cara veio...
Black: Sei, sei.
Kevin: Ele tocou a música, cara.

O diálogo é marcado por diversas trocas de olhares e silêncios, parece que, tanto Black, quanto Kevin estão tentando entender o que se passa entre eles. É um encontro sensível, mas com muitos assuntos pendentes. O interesse amoroso do nosso protagonista se levanta, vai até a jukebox e coloca “*Hello Stranger*” de Barbara Lewis. Em um trecho da música, ouvimos: “Olá estranho. É tão bom te ver de volta. Parece um longo e poderoso tempo. [...] Estou tão feliz. Você passou para dizer ‘olá’ para mim. Lembra quando era assim?”. A trilha sonora ajusta-se ao reencontro dos personagens.

Os dois personagens se dirigem até a casa de Kevin, que fica próxima ao oceano. Enquanto faz um chá, aproximando-se dos minutos finais do longa-metragem, Kevin questiona:

Kevin: Quem é você, mano?
Black: Eu?
Kevin: É, nego. Você. Esses dentes, esse carro... Quem é você Chiron?
Black: Sou eu. Não tento ser ninguém diferente.
Kevin: Então virou durão?
Black: Não foi o que eu falei.
Kevin: Então o que é?
Kevin: Não quero te interrogar cara. É que... Eu não te via faz tempo... e não era isso que eu esperava.
Black: E o que você esperava?

Ao questionar Chiron quem ele era, perguntar se ele virou durão e dizer que não era “isso que esperava”, Kevin questiona, também, os instrumentos de performance de masculinidade utilizados por Black: a dentadura de ouro e o carro. Questiona a armadura que Chiron construiu para se proteger ao se declarar Black.

Lembre-mo-nos de quando Juan falou para Little que ele precisava decidir quem gostaria de ser, que ele precisava romper com as imagens de controle (COLLINS, 2009; BUENO, 2020). Por outro lado, ao longo de sua trajetória, o protagonista perdeu suas referências de quem podia ser, além dos padrões esperados de um homem negro.

A transformação de Little em Chiron e de Chiron em Black não é um acaso, elas fazem parte de um processo pedagógico (LOURO, 2000; BUTLER, 2003). É importante não

nos esquecermos de como as identidades de gênero e sexuais são compostas e definidas por relações sociais e moldadas por redes de poder de uma sociedade (LOURO, 2000).

Ao ser identificado desde pequeno como um menino negro homossexual (antes mesmo de ele ter noção de sua sexualidade), ao desviar da norma heterossexual, como sabemos, que é concebida como a norma universal, o personagem é lido como um sujeito anormal, antinatural, incompleto. Chiron é repreendido desde criança pelos seus comportamentos considerados inadequados. Como resposta à essa sexualidade desviante, a sociedade desfere diversas violências, abusos físicos e psicológicos, até que o protagonista passa a inscrever em seu corpo comportamentos que dialogam com as noções sexistas de masculinidade.

Assim, ao não ter mais referências do que seguir e após tamanha violência que sofre, Chiron passa a dissimular uma heterossexualidade (LOURO, 2000), uma masculinidade próxima aos padrões de masculinidades. E a forma que encontra para isso é a estilização do seu corpo (BUTLER, 2003), a forma que gesticula, se movimenta, fala, se veste, o carro que dirige e até mesmo a sua ligação com o tráfico de drogas. Kevin sabe que aquele sujeito que se apresenta não é o Chiron, por mais que este possa se apresentar ilusoriamente como um eu permanente.

Black afirma ser ele mesmo, que não tenta ser ninguém diferente. Sabemos que essas normas de masculinidade, de gênero e sexualidade podem ser desconstruídas, nós mesmos nos esforçamos para fazer isso neste trabalho. Mas Black vai se enquadrando nestes padrões ao longo do tempo.

Como nos ensina Kilomba (2019), um homem negro jamais vai deixar de ser negro. Essa é uma posição inegociável, não importa o que ele faça. Porém, ele pode negociar com a lógica hegemônica a sua autopreservação. Assim, ele passa a incorporar os comportamentos e códigos morais da supremacia branca. Não estaria Black fazendo isso ao negar sua sexualidade e assumir essa imagem de masculinidade?

Algo que devemos pensar, mesmo que Black vivesse sua homossexualidade, ele estaria, ainda, enquadrado dentro de um imaginário social que fetichiza gays negros (PINHO, 2012). O personagem possui características físicas consideradas positivas dentro do mundo homossexual. Apesar disso, ele continuaria sendo relegado na economia do desejo (VEIGA, 2019), uma vez que o espaço destinado a ele seria o do sexo e não o do afeto.

Veremos logo mais adiante que, apesar de se apresentar como esse sujeito embrutecido, Black não perdeu sua sensibilidade. Agora, voltemos ao diálogo dos dois personagens, já no final do filme.

Kevin: Lembra... da última vez que eu te vi?

Black: Por muito tempo, tentei esquecer. De toda aquela época.

Black: Quando eu fui para Atlanta, tive um recomeço. Comecei do zero, levando a sério.

Black: E você?

Kevin: Eu?

Kevin: Nunca prestei para nada. Só fui em frente. Nunca fiz nada que queria fazer. Fiz o que os outros achavam que eu deveria fazer. Nunca fui eu mesmo. (Imagens de controle).

Black: E agora?

Kevin: Agora?

Kevin: Agora, cara... Tenho o Kev, tenho um emprego, mais 18 meses de condicional...

Black: Que merda cara.

Kevin: Mas é uma vida. Tá ligado? Nunca tive isso antes. Tipo... Estou morrendo de cansaço, ganho uma merreca, mas... não tenho preocupações cara. Não do tipo que eu tinha antes. A parada é essa. É a parada do Bob Marley, nego.

Black: Você é o único homem que já me tocou. O único. Nunca mais toquei em ninguém desde então.



Figura 35: “Você é o único homem que me tocou”. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Banhados em uma luz amarela, a mesma de quando se reencontraram, Kevin pergunta a Black se ele lembra da última vez que se viram. Podemos nos questionar se ele se refere à vez em que agrediu Chiron, apesar de já ter se desculpado por isso, ou se ele refere à vez em que tiveram uma relação sexual na praia.

Black fala que tentou esquecer toda a época, contudo, por mais que tentemos, não é possível esquecer quem se é ou o que se viveu. Kevin, por sua vez, fala de um processo em que busca uma vida melhor para ele e seu filho, após, assim como Black, ter passado pelo sistema penitenciário. No entanto, o que mais chama atenção no diálogo é a fala de Black: “Você é o único homem que já me tocou. O único”, ou melhor, nenhuma pessoa mais o tocou.

Inicialmente, Kevin recebe a notícia com surpresa. Apesar da delicadeza e beleza da cena, não podemos ignorar o fato de que Chiron foi podado, a ponto de ter passado pela adolescência e agora, na fase adulta, sem vivenciar sua sexualidade. Teve seus desejos

sublimados. Isso é extremamente frustrante e é o resultado dos diversos processos de castração e violência que o condicionaram. É o resultado do “não-lugar” (VEIGA, 2019) ao qual foi imposto desde que nasceu.

A última cena do protagonista com Kevin é bastante simbólica. *Moonlight* (2016) não apresenta uma solução ou resposta fácil para a vida daqueles personagens. Não há um momento de reviravolta, o que nos resta são algumas suposições. O que nós vemos é Chiron, uma vez que Kevin consegue desmontar a armadura de Black, deitado no ombro de Kevin recebendo carinho.



Figura 36: Chiron deitado no ombro de Kevin. Captura de tela *Moonlight: sob a luz do luar*, 2016.

Essa é a cena que antecede o final de *Moonlight* (2016). Barry Jenkins traz para a tela dois homens negros trocando afeto. Dois rostos que se tocam de forma singela. Como disse, não há respostas fáceis para os problemas e reconstruções de Chiron e Kevin. Não sabemos se os personagens terminam como um casal, por exemplo. O roteiro deixa espaço para que o espectador imagine. Kevin apresenta a possibilidade de um futuro para Chiron, há esperança. Se no último encontro Kevin o abandonou, agora é ele quem o recebe em casa e o acolhe.

A cena nos dá indícios de que é possível romper com a masculinidade hegemônica patriarcal, com a heterossexualidade compulsória que aprisiona os homens, oprimindo-os e matando-os (hooks, 2019).

Para finalizarmos nossa análise, precisamos relembrar o entrecruzamento dos três lugares aqui construídos. Novamente, esses lugares não são fixos e nos ajudam a organizar o nosso olhar sobre o filme. Assim, é através deles que vemos como as questões de raça,

masculinidade atravessam a vida do protagonista. Vemos como em cada espaço essas questões ganham uma dimensão, marcando o filme e sua história. O que chamamos de lugar seria um espaço que Chiron encontra a possibilidade de desenvolver sua sexualidade, construir uma masculinidade saudável e se orgulhar de sua raça, sem que isso seja considerado um problema. O não-lugar é um espaço de problematização que está posto, que faz com que quem desvie da norma heterossexual e branca seja colocado à margem. O entre-lugar, por sua vez, é um espaço de maior fluidez e instabilidade, mas que propicia que essas questões sejam de fato exploradas. Os três incidem um sobre o outro, de modo que novas configurações se apresentam ao decorrer de toda a narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: o papel do amor no processo de humanização dos sujeitos

Após nossa imersão na análise e desvelamento do nosso objeto de estudo, neste momento de considerações, é importante retomarmos a ideia de amor proposta por hooks (2006; 2020) como política e ética de vida. Como podemos perceber através de *Moonlight* (2016), o amor é uma força de mediação e, como tal, as relações partem do fundamento do vínculo. Ao produzir o vínculo, são construídos processos de semelhança, que nos possibilitam enxergar e reconhecer a humanidade no outro.

Conforme afirma Rosane Borges (2021)⁶⁰, na aula “O amor como categoria política de nossos tempos” [...] é o amor que nos leva aos nossos infernos para o reconhecimento da busca do outro”. Assim, apenas somos humanos quando o outro também o é, esse é um processo cíclico. Desse modo, o outro passa a ser importante a todo momento e em toda situação.

O amor é uma categoria essencial para a (re)configuração de toda a estrutura social e política. Isso não significa que ele elimina conflitos e tensões (hooks, 2020), porém, os ilumina (hooks, 2020; BORGES, 2021). Quando buscamos o amor, buscamos o autoconhecimento e o conhecimento do nosso redor. Através dele, temos a possibilidade de rompermos com o ciclo de violência e perpetuação de dores para caminharmos em direção a uma sociedade amorosa (SILVA, 2020).

O amor, dentro de *Moonlight* (2016), é ação transformadora e configuradora, não em uma visão do senso comum, ele lança luz, até mesmo, sobre as manifestações de violência. Ele movimenta essas questões e nos ajuda a pensá-las de outras maneiras, inclusive pela resistência. É o amor que entrelaça o lugar, o entre-lugar e o não-lugar das relações e personagens no filme, condicionando a maneira que os três eixos se manifestam na narrativa. É o conectivo que configura esses lugares na prática, seja por sua presença ou inexistência. Não abordamos o amor como representação, mas como arranjo, motor presente nos eixos de distintas formas. E foi isso que permitiu que avançássemos sobre o filme para além dos estereótipos.

Por outro lado, o ódio é o oposto do amor, é a dessemelhança, o não vínculo. Ao não nos permitirmos o processo de vinculação, negamos a identificação e o outro se torna apenas

⁶⁰ A aula da professora Rosane Borges, “O amor como categoria política de nossos tempos” está disponível na íntegra em seu perfil do Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/COOu6Bnn3M4/>. Acesso em 29 de set. de 2021.

o outro. Assim, aquele que odeia é aquele que se desvincula, que afirma que o outro não é igual a si, deixa de reconhecer a humanidade no outro e conseqüentemente a sua própria humanidade. É o que acontece na relação de Chiron e Terrel, por exemplo. O segundo se desvincula do protagonista e deixa de reconhecer a humanidade desse. Ao mesmo tempo, ambos – como todos os outros personagens da narrativa e pessoas negras dentro de um contexto racista, em que o negro é visto como sujeito inferior, por vezes animalizado – deixam de ter sua humanidade reconhecida por serem negros.

Durante este trabalho, ainda na introdução, vimos como se dão alguns processos de dessemelhança, seja pela questão racial ou pela questão sexual e de gênero. Ou melhor, no caso específico de *Moonlight* (2016), como esse processo se dá de forma interseccional. No primeiro capítulo, por exemplo, partimos das relações raciais nos Estados Unidos da América, desde a construção do conceito de raça, para discutir o local de subjugação do negro dentro desse contexto. Através de autores como Bonilla-Silva (2020), percebemos o racismo atual do país americano, ou seja, o racismo de cegueira de cor, que é o racismo vivenciado por Chiron e os demais personagens do longa-metragem. Ainda, ao final do capítulo, vimos possibilidades de rompimento com essa estrutura racista.

Já no segundo capítulo, fizemos uma discussão sobre o processo de (des)construção dos homens e suas masculinidades, partindo dos processos pedagógicos da sexualidade e do gênero. Percebemos como, já na infância, meninos são condicionados a violências e métodos de “domesticação” de seus corpos. É importante destacar que chamamos atenção para o fato de que os processos vivenciados por homens negros acontecem de forma diversa. Também, olhamos como esses se manifestam sobre os homens negros gays, uma vez que esses são alocados ainda mais em posições de subalternidade, que é o caso do nosso protagonista (VEIGA, 2019). Por fim, nesse capítulo, enxergamos a necessidade da construção de masculinidades feministas e interseccionais que permitam que homens trabalhem sua autoestima e o autoamor.

O cinema de Barry Jenkins, e de outros realizadores, consegue denunciar esses processos de dessemelhança. O diretor possui como característica um cinema descritivo, que mostra e nomeia as opressões vivenciadas por pessoas negras, tais como são, mas sem explorar as violências de forma fetichizada ou utilizando das dores da comunidade negra com o intuito de gerar audiência. Isso não significa que o diretor não está questionando, também, essa estrutura racista.

Um exemplo é a nova série de Jenkins, “*The Underground Railroad*” (2021), baseada no livro de mesmo nome de Colson Whitehead. A série conta a história de Cora (Thuso

Mbedu), uma mulher escravizada em uma plantação de algodão no estado americano da Geórgia, no século 19. Em entrevista⁶¹, o diretor afirmou: “Precisava ler a bússola ética e moral do limite aceitável e ser direto sobre a verdade que estava contando. [...] Não para tentar caminhar nesse limite, mas para ter consciência sobre o que estávamos tentando comunicar”.

Barry Jenkins preocupa-se em como contar suas histórias, seja em “*The Underground Railroad*” (2021), em “*Se a rua beale falasse*” (2018), em “*Medicine for Melancholy*” (2008) ou em “*Moonlight: sob a luz do luar*” (2016). Os filmes possuem em comum um protagonismo negro desde a sua direção. Em *Moonlight* (2016), o que Jenkins traz para a tela não é um corpo negro genérico, mas um corpo negro que se singulariza e se subjetiva em diversos corpos negros. Vemos o corpo negro como corpo físico e o corpo simbólico. Há uma pluralidade, uma diversidade de representações. Assim, ao focar nesses corpos negros, complexifica-se a dimensão dos corpos.

Como sabemos, todos os personagens do filme são negros. Por vezes, foi difícil pensar a relação do corpo negro com ele mesmo, uma vez, que estamos acostumados a realizar discussões a partir das questões da diferença. Mas o mundo dos personagens só existe da forma tal qual foi representado por estar inserido em uma lógica racializada, assim, o espaço segregado em que Chiron habita é resultado das tensões raciais dos Estados Unidos. É um mundo construído sob o olhar da branquitude. Desta forma, podemos afirmar que esses sujeitos, mesmo que dentro desse contexto negro, são marcados pelas violências que vêm de fora. Jenkins chama atenção para isso.

Ao ser assujeitado por essas violências, o corpo negro, muitas vezes, passa a reproduzi-la em si mesmo. Mais uma vez, esse é o caso de Terrel, que pratica a violência física e simbólica contra Chiron. A relação dos dois é a que possui uma menor quantidade de diálogos, quase nenhum. O que existe é o não dito, e na impossibilidade do diálogo, a violência física ganha espaço, como se fosse um contraponto.

Ainda, ao observar as relações do protagonista, nos atentamos para alguns diálogos ou a ausência deles, os silêncios ligados às diversas violências que Chiron sofre e aos traumas que o impedem de falar. As relações de Chiron, além de formarem o protagonista, se manifestaram como operador e recorte para compreender como *Moonlight* (2016), por meio

⁶¹ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/05/the-underground-railroad-retrata-a-vida-brutal-de-uma-escrava-em-fuga-nos-eua.shtml>. Acesso em 29 de set de 2021.

de sua narrativa, desconstrói e ressignifica os discursos sociais da negritude, da homossexualidade, das masculinidades.

Moonlight (2016) demandou um olhar sensível e atento, assim como o de Barry Jenkins. O filme, visto superficialmente, poderia ser entendido como mais um reforço de estereótipo, o que não é o caso. É exatamente por partir de uma narrativa conhecida que *Moonlight* (2016) consegue propor seus questionamentos e rompimentos. Logo de início, por apresentar um protagonista negro e homossexual, o longa-metragem já promove um primeiro rompimento. Como discutimos, isso é algo incomum nas narrativas cinematográficas.

Outro aspecto importante para as rupturas promovidas por *Moonlight* (2016) é o seu caráter coletivo. Apesar de vermos a formação de Chiron, há um aspecto biográfico que consegue atravessar toda a narrativa, e é esse aspecto biográfico coletivo que confere ao filme potencial para dizer da vida de seu protagonista, mas também de outros sujeitos negros. Ainda, é o que permite o olhar privilegiado do diretor da obra.

As rupturas estão nas brechas que o filme possui. Já no início, temos a defesa de que Little precisa ser quem ele quiser ser e não o que definiram para ele. E neste mesmo sentido, o longa apresenta personagens e situações que conseguem escapar do esperado, esse é o caso de Juan, Kevin, Teresa, Black e até mesmo Paula, não são representações planas e sim representações diversas. Ao mostrar a jornada do protagonista, podemos perceber como ele não se perdeu, mesmo tendo se transformado em Black e enquadrado em padrões de masculinidade e sexualidade.

Mesmo que não consiga traduzir em palavras, Chiron é um personagem que sente. É algo que o diretor consegue passar em todos os três atos do longa-metragem. Perceber isso, também, só é possível porque não estamos vendo alguém falar do outro, mas o outro falando de si mesmo. É através do olhar de Chiron que percebemos as rupturas de *Moonlight* (2016). É o personagem quem nos mostra e narra a sua história. É seu ponto de vista que se apresenta na tela.

Assim, o vemos ocupar os três “lugares” que construímos ao longo do trabalho: lugar, não-lugar e entre-lugar. Esses “lugares” permitiram que compreendêssemos como as relações impactam Chiron, fazendo com que ele se constitua. Foi através deles que captamos a presença ou não do amor, uma vez que ele os atravessa, e podemos perceber suas implicações durante o processo de formação do protagonista.

Para finalizar, como na introdução, faço brevemente o uso da primeira pessoa. Podemos dizer que existem quatro sujeitos que escrevem dentro desta pesquisa: o diretor Barry Jenkins e o roteirista Tarell McCraney; o protagonista que vemos se formar, Chiron; eu,

o Lucas pesquisador; e as pessoas negras e/ou LGBTQIA+, que são diversas e únicas, que se identificam ou não com a narrativa. Falarei sobre o Lucas pesquisador, que, por vezes, se questionou sobre a subjetividade que faz parte da pesquisa.

O contexto de formação de Chiron não é o mesmo que o meu. Entretanto, percebo pontos de identificação com o filme e com o personagem. Somos negros e somos gays. Assim como Chiron, precisei enfrentar adversidades durante o meu processo de formação. Barreiras provocadas, também, por uma sociedade racista e homofóbica.

Mesmo tendo que enfrentar essas adversidades, tive um lar amoroso e afetivo que foi fundamental para que eu pudesse me descobrir e me orgulhar de quem sou. Além do meu lar, pude constituir uma comunidade (hooks, 2020; BUTLER, 2019), seja no espaço da universidade pública ou nos meus círculos pessoais, contribuindo assim para o meu processo de formação. Isso não anula as diversas violências a que eu e tantos outros somos submetidos, mas me possibilita questionar toda essa estrutura que está posta há muito.

Realizar esta pesquisa só foi possível por causa dos espaços que pude acessar ao longo da minha trajetória. Sei que, infelizmente, ainda sou exceção na academia e que nem toda pessoa negra e LGBTQIA+ parte dos mesmos lugares que eu. Apesar disso, é necessário celebrar. Acredito no potencial e na importância de pesquisas como essa, que trazem discussões urgentes, mesmo que nem tudo se apresente como resposta. Talvez tenham restado mais dúvidas que certezas, o que acredito também ser o papel do pesquisador. Mas é certo que algo já se moveu.

Que a educação, a mesma que me possibilitou buscar mais que um título de mestre, seja acessível àqueles que a desejarem ou que ainda nem sabem da sua importância e poder de transformação. Que não existam narrativas como a de Chiron, atravessadas por abandonos e violências múltiplas. Que possamos caminhar para uma sociedade sob uma ética amorosa, e tenhamos um mundo no qual possamos viver.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e grafia, 2004.
- BARBOSA, M. **Proposta de um modelo metodológico para o ensino da pesquisa em comunicação**. In: MOURA, C. P. de; LOPES, M. I. V de. (orgs.). Pesquisa em comunicação: metodologias e práticas acadêmicas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016. p. 99-108.
- BENTO, Berenice. **Homem não tece a dor: queixas e perplexidades masculinas**. Natal: EDUFRN, 2015.
- BONILLA-SILVA, Eduardo. **Racismo sem racistas: o racismo de cegueira de cor e a persistência da desigualdade na América**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- BRAGANÇA, Felipe. Carta de Iguatu. *Contracampo: revista de cinema*, Rio de Janeiro, n. 77, 2005. Disponível em: contracampo.com.br/77/iguatu.htm. Acesso em: mar. 2021.
- BUENO, Winnie. **Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins**. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**/Judith Butler; tradução Fernanda Siqueira Miguens; Revisão técnica Carla Rodrigues. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- COELHO, Ricardo. Corpo, cor e alteridade. In: **Entre o corpo da obra e o corpo do observador**. 2015. 488p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/132181>. Acesso em: mar. 2021.
- COLLINS, Patricia Hill. Comentário sobre o artigo de Hekman “Truth and Method: Feminist Standpoint Theory Revisited”: Onde está o poder? **Signs**, v. 22, n. 2, p. 375-381, 1997. [Tradução de Juliana Borges].
- COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Sociedade e Estado**, [S. l.], v. 31, n. 1, p. 99–127, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6081>. Acesso em: 6 dez. 2021.
- CONNELL, Robert W. Políticas da masculinidade. **Educação e Realidade**, v.20, n 2. Porto Alegre, jul/dez. 1995.
- CONNELL, Robert W. **Masculinidades**. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Universitario de Estudios de Género, 2003.
- CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero: uma perspectiva global**/Raewyn Connell; Rebecca Pearse; tradução e revisão técnica Marília Moschkovich. São Paulo: nVersos, 2015.

CARNEIRO, Sueli Aparecida. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. São Paulo: 2005.

CORREA, Marco Aurélio. Meninos negros vão ao cinema: inovações nas representações cinematográficas como reinvenção das estéticas negras. **Cadernos GenDiv**, Salvador, BA. Vol 05, N. 02. Abr./Jun. 2019.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

ELISA, Santos. Não corra do óbvio, reflita sobre!. In: **Correio Nagô**. Salvador, Bahia, 2018. Disponível em: < <https://correionago.com.br/nao-corra-do-obvio-reflita-sobre/> >. Acesso em: mar, 2021.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**/Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

GOMES BARBOSA, Karina. **Um amor desses de cinema**: os amores nos filmes de amor hollywoodianos (1977-2007). 209 páginas. Dissertação [Mestrado em Comunicação Social] – Faculdade de Comunicação, UnB: Brasília, 2009.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri. 2016.

HOOKS, bell. Vivendo de amor. In: WERNECK, J.; MENDONÇA, M.; WHITE, E. C. (Org.). **O livro da saúde das mulheres negras**: nossos passos vêm de longe. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas; Criola; San Francisco: Global Exchange, 2006. p. 188-198.

HOOKS, bell. Love as the practice of freedom. In: Outlaw Culture. **Resisting Representations**. Nova Iorque: Routledge, 2006, p. 243–250. Tradução para uso didático por wanderson flor do nascimento. Disponível em: <https://medium.com/enugbarijo/o-amor-como-a-pr%C3%A1tica-da-liberdade-bell-hooks-bb424f878f8c>. Acesso em 09 de out de 2020.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. São Paulo: Elefante, 2020.

HOOKS, bell. Masculinidade Feminista. In: **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. 1 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018. E-book.

HOOKS, bell. **Olhares Negros, Raça e Representação**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

HOOKS, bell. **Anseios**: raça, gênero e políticas culturais. São Paulo: Editora Elegante, 2019.

JJ. Bola. **Seja homem**: a masculinidade desmascarada. 2. ed. Porto Alegre: Dublinense, 2020.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno, Bauru: EDUSC, 2001.

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o conhecimento: Uma Palestra-Performance de Grada Kilomba.** In: Instituto Goethe. Disponível em: <https://goo.gl/sYWwY1>. Acesso em: 15 jun. 2020.

KIMMEL, Michael S. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. **Horizontes antropológicos**, v.4, n.9, p.103-117, 1998.

LAURETIS, Teresa De. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: **O corpo educado – Pedagogias da sexualidade.** Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer.** 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

MANOEL, Jones; LANDI, Gabriel. **Raça, Classe e Revolução: a luta pelo poder popular nos Estados Unidos.** São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra.** São Paulo: N-1, 2018.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica.** São Paulo: N-1, 2018.

MOMBAÇA, Jota. **Notas estratégicas quanto ao uso político do conceito de lugar de fala.** Disponível em: <https://goo.gl/DpQxZx> Acesso em: 15 out. 2020.

MOONLIGHT: Sob a luz do luar. Direção de Barry Jenkins. Estados Unidos: A24, 2006. DVD (111 min.).

MOREIRA, A. J.; FABRETTI, H. B. Masculinidade e criminalidade em Moonlight: um estudo sobre as conexões entre identidade e delinquência. **R. Dir. Gar. Fund.**, Vitória, v. 19, n. 2, p. 43-98, maio/ago. 2018.

MORRISON, Toni. **A fonte da autoestima: Ensaios, discursos e reflexões.** São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2020.

MORRIS, Aldon; TREITLER, Vilna Bashi. O ESTADO RACIAL DA UNIÃO: compreendendo raça e desigualdade racial nos Estados Unidos da América. **Caderno CRH.** Salvador, v.32, n. 85, p.15-31, jan./abr. 2019.

OLIVEIRA, É. B.; SANTANNA, I. F. Representatividade negra no cinema norte-americano: uma análise do filme Moonlight. **SCRIPTA ALUMNI**, v. 1, p. 1-12, 2018.

PASSAMANI, G. Uma montanha, dois caubóis e um segredo: um debate sobre gênero e masculinidades. **Bagoas – Estudos gays: gêneros e sexualidades**, v. 7, n. 10, 11, p. 197-212, 2013.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes – conceitos e metodologias**. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 28 out. 2020.

PINHO, Osmundo. A Guerra dos Mundos Homossexuais: resistência e contra-hegemonias de raça e gênero. In: RIOS, L.; ALMEIDA, V.; PARKER, R.; PIMENTA, C. (Orgs.) **Homossexualidade: produção cultural, cidadania e saúde**. Rio de Janeiro: ABIA, 2004. P. 127-135.

PINHO, Osmundo. Race Fucker: representações raciais na pornografia gay. **Cadernos Pagu**, 2012, n. 38, p. 159-195. ISSN 0104-8333. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332012000100006>

PINHO, Osmundo. **Qual é a identidade do homem negro?** In: Revista Democracia Viva, n. 22, p. 64-69, 2004. Disponível em: https://www.academia.edu/1420907/Qual_%C3%A9_a_identidade_do_homem_negro Acesso em: 05 out. 2020.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RIBEIRO, Alan Augusto. Homens Negros, Negro Homem: a perspectiva de um feminismo negro. **Revista de Estudos e Investigações Antropológicas**, [S.l.], v. 2, n. 2, abr. 2015. ISSN 2446-6972. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/reia/article/view/229971/24164>. Acesso em: mar. 2021.

RIBEIRO, Alan Augusto. Blackness: identidades, racismo e masculinidades em bell hooks. In: **Fazendo gênero – Desafios atuais do feminismo 10.**, 2013, Santa Catarina, p. 1 – 12. Disponível em: http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1373238901_ARQUIVO_FG10Simposio92AlanAugustoRibeiro.pdf. Acesso em: mar. 2021.

ROSA, Waldemir. **Observando uma masculinidade subalterna: homens negros em uma democracia racial**. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero VII - Gênero e Preconceitos, 2006, Florianópolis. Anais Fazendo Gênero VII. Florianópolis: Editora Mulheres, v. 1. p. 1-7, 2006.

SALVATI, Guilherme Gustavo Henrique. **Moonlight – o aprisionamento e a libertação: uma discussão sobre o homossexual negro**. 2018. 19 f. Trabalho de Conclusão de Curso [Especialização em Sociedade, Política e Cidadania: olhares transdisciplinares] – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Rondonópolis, 2018.

SANTANA, Paulo Henrique Basilio; RODRIGUES, Rodrigo Siqueira. O Negro no Óscar 2017: uma análise sobre representatividade nos filmes Fences e Moonlight. In: **Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**, Volta Redonda/RJ. Anais do XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. São Paulo: Intercom, 2017.

SILVA, Fábio Mariano da. Homens e violência: o heteroterrorismo como norma. In: **Elástica**. Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/homens-violencia-heteroterrorismo-masculinidade-patriarcado/>. Acesso em: out. 2021.

SOUZA, Rolf Malungo de. Falomaquia: homens negros e a luta pelo prestígio da masculinidade em uma sociedade do ocidente. **Antropolítica**, Niterói, n. 34, p. 35-52, 2013.

SOUZA, M. C. A.; RAMBALDI, M. “MOONLIGHT - SOB A LUZ DO LUAR” e o sofrimento emocional de homossexuais. **Trabalho EnCena**, v. 3, p. 172-186, 2018.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Teixeira Santos, T. AS INTERSEÇÕES ENTRE O RACISMO ESTRUTURAL E A NECROPOLÍTICA. **Sapere Aude**, 10(20), 815-824, 2019. <https://doi.org/10.5752/P.2177-6342.2019v10n20p815-824>

TEIXEIRA, Thiago. Devires dissidentes como corpos indigestos: as existências negras e LGBTI+ como respostas ao desejo duplo de destruição da branquitude cisheteronormativa. In: SOUZA, Humberto da Cunha Alves de; JUNQUEIRA, Sérgio Rogério Azevedo (org.). **Caminhos da pesquisa em diversidade sexual e de gênero: olhares in(ter)disciplinares**. Curitiba: IBDSEX, 2020. (Coleção Livres & Iguais). Disponível em: <https://www.ibdsex.org.br/collection/caminhos-da-pesquisa-em-diversidade-sexual-e-de-genero-olhares-interdisciplinares/>. Acesso em: 8 set. 2020.

VANOYE, Francis; GALIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

VEIGA, Lucas. Além de preto é gay: as diásporas da bixa preta. In: RESTIER, Henrique; SOUZA, Rolf Malungo de. **Diálogos Contemporâneos sobre Homens Negros e Masculinidades**. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2019. p. 77-94.

OBRAS AUDIOVISUAIS CITADAS (em ordem cronológica)

O nascimento de uma nação (D. W. Griffith, 1915)
O cantor de Jazz (Alan Crosland, 1927)
Diabinha de saias (1938)
E o Vento Levou (Victor Fleming, 1939)
O clamor humano (Mark Robson, 1949)
Fronteiras perdidas (Alfred L. Werker, 1949)
O que a carne herda (Elia Kazan, 1949)
Uma Voz nas Sombras (Ralph Nelson, 1964)
Faça a coisa certa (Spike Lee, 1988)
Línguas Desatadas (Marlon Riggs, 1989)
Ghost: Do Outro Lado da Vida (Jerry Zucker, 1990)
Dia de Treinamento (Antoine Fuqua, 2002)
A Última Ceia (Marc Forster, 2002)
Ray (Taylor Hackford, 2005)
O segredo de Brokeback Mountain (Ang Lee, 2006)
O Último Rei da Escócia (Kevin Macdonald, 2007)
Medicine for Melancholy (Barry Jenkins, 2008)
12 Anos de Escravidão (Steve McQueen, 2014)
Moonlight: sob a luz do luar (Barry Jenkins, 2016)
Corra (Jordan Peele, 2017)
Além de PRETO, VIADO (Lucas Porfírio, 2017)
Série Pose (Ryan Murphy, Brad Falchuk, Steven Canals, 2018)
Pantera Negra (Ryan Coogler, 2018)
Se a rua Beale Falasse (Barry Jenkins, 2018)
Nós (Jordan Peele, 2019)
Green Book: O Guia (Peter Farrelly, 2019)
Era uma vez em Hollywood (Quentin Tarantino, 2019)
Hollywood (Ryan Murphy, 2020)

ANEXO I

MOONLIGHT: encontro entre os personagens Chiron e Kevin	
Encontro	Descrição
1º Encontro: campo de futebol	<ul style="list-style-type: none"> - Chiron está acuado pelos outros garotos que vão chutando uma bola em direção a ele. - Kevin pega a bola e sai correndo, tirando Chiron daquela situação (protegendo). - Chiron começa a ir embora e Kevin grita por ele enquanto corre atrás do mesmo. - Chiron observa o rosto machucado de Kevin o segurando em suas mãos. - Kevin questiona Chiron porque ele sempre deixa os meninos o encherem e diz que ele deve deixar de ser mole (padrão de masculinidade já manifesta na infância). - Os dois rolam no chão em uma brincadeira de uma lutinha, terminando deitados lado a lado um olhando para o outro. Apesar de serem crianças, já existe uma tensão sexual entre os dois.
2º Encontro: espécie de clube dos meninos	<ul style="list-style-type: none"> - Chiron está dançando com as outras crianças do colégio. - Ele sai desse espaço e vai para uma sala onde está acontecendo uma espécie de clube dos meninos. - Questionado sobre quem o convidou, Kevin demonstra que foi ele. (Kevin faz com que ele interaja com outros garotos). - Aparentemente os meninos estão comparando o tamanho de seus pênis. - Chiron olha para baixo e ouve-se um barulho de zíper, Kevin olha para baixo encarando o que provavelmente é o pênis de Chiron, Kevin encara de volta. - Seria essa uma abordagem do falocentrismo, as crianças desde novas preocupadas com o tamanho do pênis? Característica imposta a homens negros, pênis potente?
3º Encontro: Chiron acuado no colégio	<ul style="list-style-type: none"> - O personagem já não aceita mais o apelido de Little e luta para ser chamado por seu nome de batismo. - Chiron está acuado dentro do colégio após ser ameaçado por Terrel. - Kevin chega chamando Chiron de preto (apelido carinhoso que ele atribuiu ao personagem). - Kevin fala que foi pego transando com uma garota, “comendo ela por trás” com seu “pauzão” (mais uma vez estereótipo de uma masculinidade aparece). - Chiron sonha com Kevin transando com a menina. No sonho, enquanto Kevin está com a garota, olha diretamente para ele. O personagem acorda assustado, mas ao mesmo tempo aparenta estar excitado. (Primeiros traços da percepção da homossexualidade por ele).
4º Encontro:	<ul style="list-style-type: none"> - Chiron está triste na praia.

<p>Chiron e Kevin na praia</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Kevin chega por trás o chamando de “preto” e Chiron questiona por que ele o chama assim. Diz achar estranho um homem chamar o outro por apelidos. (Mais uma vez traços de uma masculinidade). - Fumam maconha juntos e Chiron fala com ele brevemente sobre a sua relação com sua mãe. (É a primeira e única vez que Chiron fala sobre essa relação com alguém). - Os personagens se encaram, Kevin segura a cabeça de Chiron pela nuca e os dois se beijam. - Kevin abre o zíper da calça de Chiron enquanto o beija e o masturba. O tempo todo, Chiron está deitado no ombro de Kevin. - Após o gozo, Chiron se desculpa, Kevin pergunta o porquê de ele estar se desculpendo. (Essa é a primeira e única experiência sexual do personagem ao longo do filme). - Kevin leva Chiron para casa e no carro pergunta “Você nunca tinha feito aquilo, né?”. - Ao se despedirem, tocam as mãos de forma demorada e se encaram por um tempo. - É Kevin quem apresenta a Chiron a experiência da homossexualidade, assim como Juan, Kevin deixa explícito que está tudo bem ser gay. (Obs.: apesar disso, o personagem ainda tem uma performance heterossexual, muito marcada principalmente na adolescência).
<p>5º Encontro: Kevin e outros meninos espancam Chiron</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Terrel leva Kevin a espancar Chiron em uma espécie de um “jogo” onde ele diz o nome de alguém e Kevin bate até a pessoa cair e não se levantar. Os outros meninos também espancam Chiron. - Ao conversar com a psicóloga, ela diz que não pode fazer nada se ele não denunciar e parece não se importar. Ele chora e aparenta revolta. - Chiron extravasa toda violência sofrida quebrando uma cadeira nas costas de Terrel. - Chiron é preso e Kevin o vê sendo levado. - Os dois se encaram quando Chiron está dentro do carro da polícia. - Kevin é o personagem em que o protagonista aparenta ficar mais à vontade, aberto e é quem o abandona de uma das formas mais violentas. - A partir daí, o personagem abre mão de qualquer fragilidade e se transforma em Black. Artifício para sobreviver e se proteger.
<p>6º Encontro: Kevin liga para Chiron</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Apesar de toda a “máscara” usada por Chiron ao se tornar Black, vemos que ele ainda mantém traços de sua sensibilidade, algo que fica nítido no seu encontro com sua mãe na clínica de reabilitação. - Kevin liga para Black durante a madrugada. E se desculpa por tê-lo agredido. - Diz que um cara foi no local onde trabalha e colocou uma música que o fez lembrar de Chiron. Demonstrando, assim, que o sentimento dele por Chiron ainda existe, mesmo depois de 10 anos sem se verem. - Black sonha com Kevin fumando e acorda excitado com a cueca melada, apesar de a sexualidade dele não ser vivida, os desejos permanecem, ainda pelo mesmo personagem. - Black resolve visitar Kevin, o encontro é marcado por silêncios e pela música que fez com que Kevin se lembrasse dele.

	<ul style="list-style-type: none"> - Kevin prepara um jantar e os dois conversam sobre a fase atual de cada um, mostrando que o tempo passou, mas os sentimentos continuam existindo entre os dois. - Kevin questiona Chiron quem ele é, em quem ele se tornou. Depois de 10 anos, não era assim que ele esperava reencontrá-lo. Desmonta a armadura criada por Chiron para se proteger. - O filme termina com Chiron deitado no ombro de Kevin com ele fazendo carinho em sua cabeça e depois corta para uma cena em que Chiron está criança olhando para o mar e depois para tela, encarando o espectador. É como se a representação dele criança demonstrasse que ele se perdoou por tudo que passou, que a sensibilidade ainda é possível, que ele continua sendo a criança frágil, só que agora entende e aceita a sua fragilidade diante do mundo. Estar com Kevin possibilita que ele se apresente assim. - O filme não deixa explícito se os personagens terminam juntos, mas os diálogos nas últimas cenas dão indícios de que sim. Kevin apresenta a Chiron uma nova forma de ser, sem criticar o caminho que o personagem seguiu. São os afetos que trazem esperança e possibilidades ao protagonista. Se Kevin, no encontro anterior, o abandona de certa forma, nesse último encontro, é ele quem o acolhe e recebe em casa.
--	---

MOONLIGHT: encontro entre os personagens Chiron e Juan/Teresa	
Encontro	Descrição
1º Encontro: Juan acha Chiron escondido	<ul style="list-style-type: none"> - Juan está conversando com seu funcionário e vários meninos passam por ele correndo, não dá para identificar nenhum deles. - Vemos que é um menino negro e pequeno que está correndo dos outros garotos. - O menino, Little, esconde-se em uma casa abandonada, local usado para uso de drogas (sabemos disso porque em um dado momento Chiron vai pegar uma seringa usada no chão e Juan vai falar sobre o local). - Ele senta no chão, abraça as pernas e fica de cabeça baixa, aparentemente chorando. Os meninos do lado de fora jogam pedras que quebram os vidros. Little está acuado e com medo. - Escutamos batidas fortes na porta, o menino se assusta. Um homem negro, alto retira uma madeira que estava tampando as janelas e entra na casa abandonada. - Ele pergunta “O que está fazendo aqui moleque?”. - Little recua, o olhar é amedrontado. - Juan fala que vai comer alguma coisa e convida Chiron. Juan sai pela porta e Little fica olhando, aparentemente com medo. Ele sempre desvia o olhar, olha para baixo. - A cena acaba, entra o título “i.Little”.
2º Encontro: Juan e Little comem em uma	<ul style="list-style-type: none"> - A cena começa com os dois sentados em uma mesa de canto, Juan bebe algo que não sabemos o que é, e Little está comendo. - Juan questiona se o garoto não vai falar o seu nome ou onde ele mora.

lancheonete/restaurante	<ul style="list-style-type: none"> - Juan diz que precisa levar ele para casa, que ele não pode ficar andando por nos “pulgueiros”. - Juan tira o prato do menino para ver se o convence a falar, a criança aparenta ficar brava e olha para baixo. Juan diz que não vai fazer aquilo com ele e se desculpa. - A cena corta do restaurante para o carro, não sabemos para onde estão indo.
3º Encontro: Juan e Little encontram Teresa	<ul style="list-style-type: none"> - Juan para o carro e diz que Little está numa boa agora. Não sabemos se ele conseguiu levar o menino para casa. - Ele diz que a namorada dele vai fazê-lo falar, descobrimos que foram para casa do Juan. - Juan explica para Teresa como que ele encontrou Little. - Aparentemente escureceu, eles estão na mesa jantando. Juan brinca “você não fala nada, mas come pra caramba”, ele e Teresa riem, - Teresa fala que está tudo bem, que ele não precisa falar se não quiser. - A criança fala pela primeira vez: “Meu nome é Chiron, mas só me chamam de pequeno (Little)”. - Juan fala: “Beleza, Little”. - Teresa diz: “Mas eu vou te chamar de Chiron. Onde você mora Chiron?” (Reconhecimento da identidade do outro, como o filme mostrará mais adiante, ser reconhecido pelo nome e não pelo apelido é algo importante na trajetória de Chiron). - Ele responde que mora em Liberty City e que mora com a mãe. - Teresa pergunta se ele quer que levem ele para casa depois que ele acabar de comer. Chiron diz que não. Teresa concorda que ele pode dormir lá e pergunta se ele quer isso, Chiron acena que sim com a cabeça. - A cena corta da mesa para Chiron deitado dormindo.
4º Encontro: Juan ensina Little a nadar	<ul style="list-style-type: none"> - Juan está chegando de carro em casa. - Ele avista Chiron sentado na mesa do quintal. - Juan se aproxima de Chiron e a cena muda para uma imagem dos dois na praia. - Juan chama Little, “Chega aí, vamos lá”. - Little fica parado olhando, e a imagem muda para ele dentro da água. - Uma música toca em ritmo acelerado. - Juan pega Little nos braços e fala para ele soltar a cabeça na mão dele e relaxar. Fala para ele confiar nele, que ele não irá soltar. - Juan pergunta se ele está sentindo isso e diz: “Você está no centro do mundo”. - Juan ensina Little a nadar, começa a mostrar ele dando as “braçadas”. Os dois aparentam se divertir. - Juan diz que ele está pronto e pergunta se ele quer tentar, quando Little nada, a música aumenta e Juan começa a sorrir. - A imagem muda, Little está vestido e brinca na beira do mar, correndo da maré. - Com essa imagem, ao fundo ouvimos a voz de Juan: “Eu vou te falar uma coisa, existem negros em todos os lugares, nunca se esqueça disso. Não tem um lugar no mundo sem pessoas negras, fomos os primeiros no planeta. Eu tô aqui há muito tempo, (a imagem mostra os dois sentados na areia agora) eu sou de cuba. Tem muitos negros lá em Cuba, mas não dá para saber

	<p>vivendo só aqui. Eu era um moleque atentado, sabia? Que nem você. Corria descalço e a lua brilhava no céu. Uma vez eu encontrei uma velha, uma velha senhora, eu estava correndo e gritando, dando uma de bobo. E essa senhora me parou e disse ‘você fica correndo por aí sob a luz do luar. Em noite de luar meninos pretos parecem azuis. Você é azul. Eu vou te chamar assim... azul’”.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Chiron pergunta se o nome de Juan é azul. - Juan responde que não e diz: “Tem uma hora que você precisa decidir quem quer ser, não deixe ninguém tomar essa decisão por você”. Little olha para Juan durante o diálogo. - Esse é um dos principais diálogos de todo filme, é Juan quem apresenta a possibilidade de Chiron ser quem ele quiser, fala da importância de não se definir com base nos padrões sociais, com o que esperam dele.
<p>5º Encontro: Você vende Drogas? O que é Bicha?</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Vemos Juan segurando uma arma enquanto escutamos batidas fortes na porta. - Ele olha pela greta da janela. A cena corta para Little entrando na casa e Juan falando: “Teresa, o seu namorado veio te ver”. - Escutamos a voz de Teresa: “Oi garoto, vai falar comigo hoje?” - Little não fala nada, fica calado. - Teresa sai da sala e fala: “Beleza, eu não queria mesmo falar com você”. - Juan pergunta se ele está bem, Little encara a mesa sem falar nada, com o olhar baixo. - Depois de perguntar como ele chegou na casa dele, Juan fala que ele não pode sentar daquele jeito na mesa, de costas para a porta, que se alguém chega ele não vê. - Juan fala para Little que viu a mãe dele na noite anterior (noite em que flagrou ela usando drogas na “biqueira”). - Little fala: “Eu odeio ela”. - Juan responde: “É, eu imaginava. Eu também odiava a minha mãe, agora eu morro de saudades dela. É tudo que vou falar sobre isso”. - Teresa retorna para a sala com copos de suco e se senta à mesa. - Little vira para Juan e pergunta “o que é bicha?” - Juan olha para Teresa, depois para Little e diz “Bicha é... uma palavra para fazerem os gays se sentirem mal”. - Little pergunta: “Eu sou uma bicha?” - Juan diz: “Não, você pode ser gay, mas não pode deixar ninguém te chamar de bicha”. - Little pergunta: “E como é que eu sei?”. - Juan diz: “Você apenas sabe, eu acho”. - Teresa diz: “Vai saber na hora certa”. - Juan fala: “Ei, não pensa nisso agora, beleza? Ainda não”. - Little pergunta: “Você vende drogas?” e encara Juan e depois Teresa. - Juan balança a cabeça e diz: “Vendo”. - Little prossegue: “Me fala da minha mãe, ela usa drogas né?” - Juan responde: “usa”. - Little sai da mesa, ouvimos a porta se fechar. - Juan de cabeça baixa, aparenta chorar, vemos a mão de Teresa indo ao seu encontro para consolá-lo. Entendemos que ele carrega um sentimento de culpa pela mãe de Little.

<p>6º Encontro: Juan está morto</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Vemos Chiron sentado em uma mesa, comendo. - Teresa chega em cena e diz: “Água pra mim e gin pra você”. Vemos as costas de Chiron. Teresa continua: “Ah, por favor, eu sei que o Juan te dava gim, mas não vou te dar isso aqui”. - Teresa se senta à mesa e pergunta se ele não achou graça da piada dela. - Chiron só a encara e volta a comer. - Teresa pergunta qual é o problema. Chiron responde ainda mastigando que nenhum. Diz que tá legal. - Teresa diz: “Não, eu já te vi legal. Você não fica assim”. - Chiron abaixa a cabeça. - Teresa aumenta o tom de voz e diz: “Dá para parar de abaixar a cabeça na minha casa? Conhece as regras, aqui só quero amor e orgulho, entendeu?”. - Chiron faz que sim com a cabeça. Teresa diz que não o ouviu e pergunta novamente se ele a entendeu, Chiron diz que sim. - Chiron está arrumando uma cama, ouvimos batidas na porta. Teresa entra no quarto. - Chiron diz: “Obrigado por isto”. Teresa responde: “Por favor, sabe que pode vir para cá quando precisar. Certo? Quando precisar”. Chiron agradece novamente. - Teresa diz que ele tem que saber arrumar a cama, a conversa ganha um tom de descontração. Teresa diz que ele se acha esperto, que fez tudo errado para ela arrumar, igual o Juan fazia. - Teresa diz: “Você e o Juan, vocês dois, unha e carne”. - Teresa se despede perguntando se ele precisa de mais alguma coisa e falando que o acorda cedo no dia seguinte.
--	--

MOONLIGHT: encontro entre os personagens Chiron e Paula (mãe)

Encontro	Descrição
<p>1º Encontro: Chiron retorna para casa</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Chiron está no carro de Juan, mostra ele com a cabeça para fora, brincando com a mão direita, como se ela estivesse voando. - A cena muda e vemos ele batendo em uma a porta. - Ainda desfocado, vemos a imagem de uma mulher chegando e perguntando o que é isso. - A imagem da mulher entra em foco e ela pergunta “O que aconteceu, Chiron? Por que você não voltou para casa?” - Ela pergunta para Juan quem ele é e ele responde: “Ninguém”. - Juan diz para Paula que achou Chiron no dia anterior, que ele estava no pulgueiro da rua 15, que encurralaram ele e que ele ficou muito assustado. Ao falar do local a mulher faz uma cara e Juan confirma que é o local das suspeitas dela. - Ela agradece Juan por ter cuidado dele e diz que geralmente ele sabe se cuidar sozinho. - Juan despede de Chiron. - Durante o momento da conversa de Paula e Juan, Paula está com os braços envolta do filho, como se o estivesse protegendo.

	<ul style="list-style-type: none"> - A cena corta para dentro de casa. Paula diz: “Você é uma coisa de louco, Chiron, sabia disso? Você precisa voltar para casa quando tem que voltar para casa”. - O menino olha para mãe e desvia para baixo, característica muito marcante. - Paula diz: “Calma, está tudo bem meu amor. Tá tudo bem, a mamãe está feliz que você está aqui” e abraça Chiron acariciando sua cabeça. - Chiron se solta e vai ligar a TV, mas a mãe diz que o privilégio da TV está revogado e manda ele ir para dentro ler algo. - A criança sai de foco e Paula coloca a mão na testa, aparentando estar cansada. - Toda a sequência tem uma predominância da cor azul, as cores são muito presentes no filme e estão relacionadas com o protagonista.
<p>2º Encontro: Primeira vez que vemos Paula usando drogas</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Está noite, Juan está caminhando com Little o levando embora. - Quando chegam na porta da casa, Juan pergunta se ele gostou de nadar, e ele aprova com a cabeça e um sorriso discreto. - Antes de Little bater na porta, Juan o manda escolher em uma das mãos e entrega um dinheiro para ele e manda guardar no bolso. - Little bate na porta, quando a porta se abre Juan dá um oi, mas não obtém resposta. Paula puxa Little para dentro rapidamente e fecha a porta na cara de Juan. - Paula recolhe algumas coisas sobre a mesa enquanto Little observa. Ela parece estar sob efeito de alguma substância. - Tem um homem sentado na mesa. Ela termina de recolher as coisas e fala para ele ir logo. - Ele pergunta: “Como tá, pequeno?” - Paula grita do quarto: “Vem”. - A porta do quarto bate. - Chiron fica olhando até que muda de cena.
<p>3º Encontro: Paula grita com Little</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Paula tem uma discussão com Juan por estar usando crack na “biqueira” (a cena está descrita no corpo do texto). - Little está parado, olhando para frente com a cara séria. - A imagem troca de lado (como se fosse um espelho), Paula está parada com cara de brava. O fundo está em tons vermelhos, inclusive ela veste uma camiseta vermelha. - A imagem volta para o rosto de Little. - Volta novamente para Paula, ela fica parada por uns segundos com a expressão de cara fechada, ela grita abaixando o corpo. O espectador não consegue entender, o grito dela não tem som, apenas uma música de violino (acho que é isso) de fundo. - O enquadramento volta para Little que olha para a mãe e fica cabisbaixo. - Mais tarde, vamos entender em um sonho/delírio de Chiron que a mãe gritou “Não olha pra mim”. - Vemos Paula entrando para o quarto encarando a criança. - Little também sai do quadro. A imagem volta para onde Paula estava, o fundo vermelho vai se apagando à medida que a porta do quarto é fechada, tudo fica azul.

<p>4º Encontro: Você não pode dormir aqui hoje</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Após se esconder na escola de Terrel, vemos Chiron chegando em casa e recolhendo uma camisa no varal. - Quando ele entra em casa, Paula está sentada no sofá. Quando ele diz “Oi”, ela responde: “Você não pode ficar aqui hoje à noite, eu vou ter companhia, sabia? Procura um outro lugar para dormir”. - Vemos a cara de Chiron. - Paula levanta e sobe as escadas, aparentemente ela está sob efeito de drogas, a casa está desarrumada. - Mostra Chiron mais uma vez com o olhar perdido.
<p>5º Encontro: Você é sangue do meu sangue Chiron</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Vemos Chiron chegando em casa novamente. - Ouvimos a voz de Paula gritando por ele. - Ela vem andando e diz: “Oi filho, para onde você foi ontem à noite?”. - Chiron pergunta: “O quê, por quê?”. - Paula responde: “Eu sou sua mãe, não sou?”. Ela aparenta estar sob o efeito de drogas mais uma vez, fala rindo, mas não é natural. - Paula pergunta: “Por que não voltou pouco depois? Me deixou preocupada com você. Eu acho que você tá crescendo, não posso mais saber onde você tá o tempo todo”. Enquanto escutamos isso, vemos primeiro Chiron com o olhar perdido, a cena muda, e vemos Paula mexendo no cabelo, ela fica agitada. - A cena prossegue e Paula diz: “Tudo bem amor, como a Teresa tá? Não vejo ela desde o enterro”. Ela anda rápido em direção à porta. Diz que ficou presa do lado de fora e pede para Chiron abrir a porta para ela. - Ela aparenta estar em abstinência. Pede: “Vai logo, amor, eu quero entrar. Filho anda”. - Quando Chiron abre a porta, ela entra correndo, ao que tudo indica, procurando drogas pela casa. - Chiron pede para ela parar. - Juan fica no primeiro andar da casa, ele abraça a mochila, sempre com o mesmo olhar. - Paula retorna e diz: “Eu preciso de dinheiro”. - Chiron pergunta: “Pra quê?”. - Paula diz: “Isso é problema meu. Não vem me perguntar uma merda dessas”. - Chiron tenta se esquivar e diz: “Eu não tenho mãe”. - Paula vai atrás e diz: “Não, não mente pra mim, garoto. Eu sou sua mãe, aquela vadia lá não é nada sua não. Eu sou seu sangue, tá lembrado? Eu não estou me sentindo bem, eu preciso de uma coisinha para me ajudar. Vai querido, vai meu amor” (ela aparenta estar desesperada). - Chiron diz? “Então me fala, onde é que você acha que eu vou arrumar dinheiro?”. - Paula diz: “O quê? A Teresa não te dá nada? Ham? A sua mãe de brincadeira não te dá nada? Me dá seu dinheiro, Chiron, me dá a grana!”. - Paula parte para cima de Chiron gritando para ele dar o dinheiro enquanto ele chora falando que não tem dinheiro. Ela enfia a mão nos bolsos dele enquanto ele pede para parar. Ela bate nele pedindo o dinheiro. - Ele começa a gritar: “Tá bom”. Tira o dinheiro dos bolsos e entrega para ela. - Paula, falando alto: “Foi o que eu pensei, eu conheço aquela vadia como a

	<p>palma da minha mão”. Chiron está subindo as escadas e ela gritando “Você é meu filho, tá bom. E fala para aquela vadia não esquecer isso. Vai para escola, não tá atrasado?”. Chiron desce as escadas e sai batendo a porta.</p>
<p>6º Encontro:</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Chiron chega em casa após o encontro com Kevin na praia. - Ele aparenta estar feliz pelo acontecido da praia. - Ao acender a luz, vê sua mãe deitada no sofá, a casa está bagunçada, ele pega um cobertor e cobre sua mãe. - Paula acorda, pega no rosto de Chiron e diz “Vem cá, querido, vem cá. Você não me ama mais. Você não me ama mais”. Ela sorri, Chiron desvia. Ela continua “Você é único pra mim. E eu sou única para você. Você é único pra mim”. Ela volta a dormir.
<p>7º Encontro: Chiron recebe uma ligação de Paula</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Chiron, agora transformado em “Black” está dormindo na sua cama. Ouvimos um telefone tocar. Chiron vê de quem é a ligação, mas não atende. As imagens o mostram malhando. - Junto a uma música, ouvimos a voz de Paula dizendo: “Chiron, é a sua mãe. Eu sei que é tarde, mas você nunca foi de dormir fácil. Atlanta não é tão grande. Você deveria visitar sua mãe de vez em quando. Espero que esteja descansando, querido. Tomara que me visite em breve”. - Chiron volta a dormir, o telefone toca novamente, ele acha que é a mãe, mas na verdade é Kevin.
<p>8º Encontro: Chiron vai visitar sua mãe</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Paula e Chiron estão sentados em uma mesa ao ar livre. Ela pergunta Chiron como ele está. A aparência dela está envelhecida. - Ele responde que está bem, que só não dorme. Paula pergunta: “Por que não?”. - Ele responde que tem pesadelos. Paula responde: “Ainda? Já pensou em falar sobre isso com alguém? Nem precisa ser um psicólogo. Que tal sua mãe?”. - Chiron está com a cara fechada. - Paula pergunta se ele tem falado com a Teresa. Ele responde que sim. - Ela procura saber mais da Teresa, mas Chiron se esquivava. - Chiron pergunta quando ela vai para casa. Paula responde que a casa dela é a clínica em que está, que lá eles a deixam trabalhar, ficar lá o quanto ela quiser, que ela pode ajudar outras pessoas e ficar longe de confusão. - Chiron concorda que isso é uma boa. - Paula pergunta se ele ainda está na vida do tráfico. Ele não responde, ela se altera dizendo que ele não pode ter ido para Geórgia para continuar fazendo a mesma merda. - Chiron diz que vai embora. Ela diz que ele vai ouvir. - Ele altera a voz e pergunta: “Ouvir quem, mãe? Ham? Você? É sério mesmo?”. - Paula pede por favor. Chiron se senta à mesa novamente. - Paula diz: “Eu estraguei tudo. Eu estraguei a merda toda. Eu sei disso. Mas não precisa ter um coração sombrio igual ao meu. Eu te amo, Chiron. Amo mesmo. Eu te amo, querido. E você não precisa me amar. Deus sabe que eu não te amei quando você precisou, eu admito. Você não precisa me amar, mas fique sabendo que eu te amo. Entendeu? Você entendeu, Chiron?”. - Chiron confirma que sim.

	<ul style="list-style-type: none"> - Chiron chora durante a fala de Paula. - Paula tenta acender um cigarro, mas sua mão treme e Chiron faz isso por ela. - Paula começa a chorar. Chiron seca o rosto da mãe com as mãos. - Paula diz “sinto muito, meu filho. Sinto muito mesmo”. Ela ainda está chorando. - Chiron levanta, diz: “Vem cá, mãe” e a abraça enquanto ela, com a cabeça encostada nele, ainda chora. - Ambos se perdoam de algum modo.
--	--

MOONLIGHT: encontro entre os personagens Chiron e Terrel

Encontro	Descrição
1º Encontro: Sala de aula.	<ul style="list-style-type: none"> - Vemos um adolescente negro de camisa xadrez com olhar desatento dentro de uma sala de aula. O professor pergunta: “Chiron, precisa de alguma coisa?”. - Outro menino negro de tranças diz: “Esse nego deve ter esquecido de trocar os absorventes”. A sala ri. Terrel continua: “Desculpa aí professor, ele tá com probleminha feminino hoje. É ou não é Little?” - O professor interrompe falando: “Já chega Terrel”. - Terrel continua: “Mas o Little sempre quer mais. Quanto você quer mais em pequeno?”. - Chiron é enquadrado e diz; “Não me chama assim”. - Terrel pergunta bravo: “E o que você vai fazer? Chiron! Você tá ferrado comigo”. - O professor coloca Terrel para fora de sala e retoma a aula. - Mostra os adolescentes saindo da escola. Chiron está enquadrado no centro. Terrel passa, tromba forte no ombro dele e diz: “Eu vou estar te esperando, Little”. - Chiron recua para trás enquanto todos os alunos saem. - Muda o quadro e vemos Terrel do lado de fora com uma roda de meninos. - Terrel está vestido de blusa vermelha, a cor vermelha está presente nos momentos de maior violência do filme.
2º Encontro: Ida para casa da Teresa	<ul style="list-style-type: none"> - Chiron está na sala de aula, cursando biologia. - O professor faz uma pergunta e ninguém da turma responde. - Terrel encara Chiron. - Chiron aparece andando em uma rua vazia. Terrel e um amigo aparecem perguntando: “E aí pequeno, para onde você tá indo com tanta pressa em?”. - Chiron diz que está indo para casa, a voz está meio tremida. Terrel responde “Ham”. Ele afirma novamente “eu falei que tô indo para casa”. - Terrel e o amigo param Chiron pelos ombros, e o amigo de Terrel diz: “Você acha que eu sou burro? Você mora para lá, neguinho”. - Terrel fala: “Ah não, ele tá indo para casa da Teresa. Ela é muito gata. Mas o Juan acabou de morrer. Ela faz boquete de graça ou cobra igual a Paula? Mas a Paula é barateira. É só dá uma pedrinha que ela chupa”.

	<ul style="list-style-type: none"> - Chiron pega Terrel pela camisa e diz: “O que você falou?”. - O amigo de Terrel tira Chiron e manda ele sair fora. - Terrel diz: “Tira a mão de mim, eu não curto esse lance de gay. Mas se mexer comigo, eu vou te furar mais do que você aguenta. Pergunta pra noia da sua mãe”. (seria uma ameaça de estupro?). - Terrel e o amigo riem, Chiron manda eles se foderem. - Terrel empurra Chiron e diz: “O que foi que você falou aí? Fala de novo que eu te arrebento, hein”. - Ele caçoa da calça que Chiron veste, falando que ela é muito apertada, que ele deve ficar com as “bolas apertadas”. - Eles deixam Chiron e vão embora sorrindo.
<p>3º Encontro: Terrel faz com que Kevin bata em Chiron</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Chiron está indo em direção a Kevin no refeitório, mas Terrel chega primeiro e senta na mesa com Kevin. - Do lado de fora, vemos Terrel. A câmera anda em círculos, acompanhando-o. Está com os punhos fechados. A câmera para no rosto assustado de Kevin. Terrel passa por trás dele e diz: “Quebra esse aí, quebra esse preto”. - Mais alguém diz: “Acabe com aquela bicha”. - A câmera foca no rosto baixo de Chiron. - Terrel pergunta o que ele tá esperando e leva Kevin a bater em Chiron até deixá-lo caído no chão. - Quando Chiron já não levanta mais, Terrel e os amigos o agridem ainda mais com chutes.
<p>4º Encontro: Chiron quebra a cadeira em Terrel</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Após ter sido agredido por Kevin, Terrel e os amigos, vemos Chiron com o rosto machucado em uma pia cheia de gelo. - A cena do rosto submerso corta para ele caminhando com passos fortes, a expressão fácil aparenta estar bem bravo. - Ele entra no colégio. Abre as portas com força. - A sequência possui muitos tons de azul, incluindo a camisa de Chiron. - A música que toca traz tensão. - Chiron entra no meio de uma aula, deixa sua mochila na mesa. - Terrel está sentado de costas, conversando. Chiron pega uma cadeira e quebra nas costas de Terrel fazendo com que ele desmaie. - Quando Terrel desmaia, ele termina de quebrar a cadeira nele. - O professor e os alunos seguram Chiron, que grita pedindo para ser solto. Mas ele não consegue se soltar e é colocado deitado na mesa do professor. - Vemos Chiron sendo preso.

