

ANORA E A COMUNICAÇÃO INTERCULTURAL: TENSIONANDO AS LINHAS DAS MARGENS DA SOCIEDADE PÓS-MODERNA*

BRUNO QUINTILIO**

Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), Programa de Pós-Graduação em Comportamento do Consumidor (MPCC), São Paulo, SP, Brasil.

PATRICIO DUGNANI***

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Programa de Pós-Graduação em Comunicação Intercultural nas Organizações, São Paulo, SP, Brasil.

Recebido em: 31 mar. 2026. Aceito em: 20 abr. 2026.

Como citar este artigo: QUINTILIO, B.; DUGNANI, P. *Anora e a comunicação intercultural: tensionando as linhas das margens da sociedade pós-moderna*. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 26, n. 2, p. 131-146, maio/ago. 2026. DOI: 10.5935/cadernosletras.v26n2p131-146

* Este artigo é uma adaptação de um trabalho de conclusão de curso (TCC) em Publicidade e Propaganda na Universidade Presbiteriana Mackenzie (2022-2025).

** E-mail: brunoquintilio@hotmail.com.br
 <https://orcid.org/0009-0002-9083-6110>

*** E-mail: patricio.dugnani@mackenzie.br
 <https://orcid.org/0000-0001-7877-4514>

Resumo

Este artigo investiga de que modo a representação de camadas marginalizadas em filmes como *Anora* (2024), de Sean Baker, tensiona as fronteiras entre classe, cultura e poder na pós-modernidade. Em um contexto de modernidade líquida, marcado pela fragmentação identitária, enfraquecimento dos laços humanos e relações de poder entre culturas, a obra é analisada como um instrumento catártico capaz de provocar deslocamentos perceptivos no telespectador, desafiando leituras simplificadas da relação com o “outro”. A comunicação intercultural emerge, então, como uma saída atenuante para as mazelas da pós-modernidade, refletindo oportunidades para o fortalecimento da alteridade em contextos culturais distintos.

Palavras-chave

Pós-modernidade. Comunicação intercultural. Camadas marginalizadas.

INTRODUÇÃO

A pós-modernidade é marcada por fragmentação identitária (Bauman, 1998), enfraquecimento dos laços humanos (Bauman, 2001) e relações de poder entre culturas (Cabecinhas; Cunha, 2008), contexto no qual a representação de camadas marginalizadas não apenas reflete essas transformações, como também pode produzir efeitos catárticos para com o telespectador. Surge, então, o seguinte problema de pesquisa: em um contexto de modernidade líquida, de que modo a representação de camadas marginalizadas, em filmes como *Anora* (2024), de Sean Baker, promove uma catarse na sociedade pós-moderna que tensiona as fronteiras entre classe, cultura e poder?

Ao colocar em cena uma protagonista que pertence a uma camada marginalizada (profissionais do sexo), *Anora* (2024) se estabelece como um exemplar digno de ser aplicado ao contexto pós-moderno, uma vez que evidencia, de forma sensível e crítica, as dinâmicas de poder e tensões culturais que o presente artigo pretende investigar. A obra convida o telespectador a confrontar os próprios pressupostos, produzindo um deslocamento perceptivo que pode ser compreendido à luz do conceito aristotélico de catarse (Aristóteles, 2008).

É nessa conjuntura que a comunicação intercultural emerge como uma saída atenuante para as mazelas da pós-modernidade, promovendo o reconhecimento

das diferenças e a construção de sentidos compartilhados entre sujeitos situados em contextos culturais distintos (Schröder, 2010; Cabecinhas; Cunha, 2008); mas não sem antes elucidar a seguinte contradição: será que, ao ser reconhecida e premiada mundialmente por instituições como o Oscar, *Anora* (2024) acabou se tornando um produto da indústria cultural, mesmo sendo uma obra que, a princípio, foi criada com o objetivo de gerar catarse na sociedade e fortalecer os laços humanos? Será, então, que, ao premiar *Anora* (2024), essas instituições não estão reconhecendo a importância de dar voz às camadas marginalizadas, mas, sim, tentando mantê-las sob controle? A fim de responder a essas questões, foram utilizados os conceitos de indústria cultural (Adorno; Horkheimer, 1985) e ambivalência (Bauman, 1999). A partir deles, a obra passou a ser entendida como uma ferramenta catártica que, ao mesmo tempo que tensiona estruturas sociais, é absorvida pela lógica mercadológica que busca neutralizar seu potencial crítico.

Posto isso, torna-se evidente que compreender todas essas dinâmicas não é apenas um exercício acadêmico, mas um passo essencial para uma sociedade mais inclusiva e consciente de suas próprias contradições.

REFERENCIAL TEÓRICO

Para investigar o problema desta pesquisa, adotou-se uma abordagem metodológica exploratória e teórica, de caráter ensaístico, porém crítico, orientada por uma análise fílmica interpretativa. Como objetos de análise, foram considerados os personagens centrais (Ani, Ivan e Igor), cenas-chave e dinâmicas de poder presentes na narrativa, principalmente aquelas que evidenciam relações interculturais e processos de marginalização. A interpretação é guiada por categorias teóricas como pós-modernidade, alteridade, indústria cultural e comunicação intercultural, buscando identificar de que maneira tais conceitos se manifestam em elementos narrativos específicos do filme, como construção de personagens, conflitos e relações metafóricas.

Para isso, o artigo propõe uma leitura analítica que aplica os seguintes referenciais teóricos à obra cinematográfica:

1. *O mal-estar da pós-modernidade* (1998) e *Modernidade líquida* (2001): a pós-modernidade, entendida aqui como continuidade da modernidade

em sua forma líquida (Bauman, 2001), caracteriza-se pela dissolução de estruturas sociais estáveis. Relações, identidades e instituições que eram sólidas outrora tornam-se fluidas, instáveis e marcadas pela incerteza. O sujeito passa a ser responsável pela própria trajetória, com a busca pela criação de sua identidade tornando-se constante e, muitas vezes, angustiante (Bauman, 1998). Os ressentimentos inerentes à vida em sociedade, compreendidos em *O mal-estar na civilização* (2020), de Sigmund Freud, como resultado do conflito entre *Eros & Thanatos* (pulsões da vida e da morte), reorganizam-se na pós-modernidade sob novas formas.

2. ***Sociedade do cansaço* (2015) e *Morte e alteridade* (2020):** essas questões também podem ser reinterpretadas sob uma lente mais contemporânea, marcada pela lógica do desempenho, em que o indivíduo se autoexplora em busca de produtividade e sucesso (Han, 2015). Diferentemente da sociedade disciplinar, fundada na negatividade, a sociedade do desempenho é marcada por um excesso de positividade. Essa lógica resulta em esgotamento psíquico e enfraquecimento da alteridade (Han, 2020). O “outro” deixa de ser reconhecido como sujeito, sendo frequentemente reduzido a instrumento ou ameaça. A crise da alteridade é, portanto, central para compreender as relações na pós-modernidade.
3. ***Comunicação intercultural* (Schröder, 2010; Cabecinhas; Cunha, 2008):** este conceito emerge como um campo fundamental para assimilar interações entre sujeitos de diferentes contextos culturais. Todavia, a comunicação intercultural não se configura como um processo linear, uma vez que é marcada por falhas, interpretações e negociações de sentido (Schröder, 2010). É justamente aqui que se insere o alerta de que a diversidade cultural não implica necessariamente igualdade, dado que determinadas manifestações culturais são aceitas apenas quando podem ser assimiladas como elementos consumíveis, enquanto outras permanecem marginalizadas (Cabecinhas; Cunha, 2008). Portanto, a comunicação intercultural dá luz às relações de poder que atravessam os processos comunicacionais.

Assim sendo, agora é possível avançar para a análise de *Anora* (2024), colocando a obra de Sean Baker como um campo de manifestação das tensões pós-modernas analisadas.

ANORA E A CATARSE NA PÓS-MODERNIDADE

Os três personagens centrais de *Anora* (2024), Ani, Ivan e Igor, operam como eixos analíticos das tensões pós-modernas representadas no filme. Cada um deles materializa, em sua trajetória e cenas específicas, aspectos distintos das mazelas da pós-modernidade:

1. **Ani:** a trajetória da protagonista evidencia a fragmentação identitária típica da pós-modernidade, manifestando-se na forma como a personagem constrói sua identidade a partir da adaptação constante a diferentes contextos e expectativas, sobretudo no ambiente em que atua como profissional do sexo. Estabelece-se, então, uma dinâmica que se torna evidente na cena em que ela negocia com Ivan um acordo de “exclusividade” mediante pagamento, transformando o vínculo afetivo em contrato econômico. Nesses momentos, sua relação com o “outro” se organiza a partir da lógica de troca, delimitando os próprios limites de conexão afetiva e reforçando uma dinâmica na qual o vínculo humano é condicionado pelo consumo. Tal comportamento destaca a conversão do afeto em mercadoria, característico das relações humanas na pós-modernidade. Essa lógica, no entanto, é tensionada quando, mesmo após estabelecer o acordo, Ani demonstra incômodo ao ser chamada de “prostituta” em uma cena mais adiante no filme, revelando uma fratura entre a identidade que ela performa e aquela que reconhece como própria. Assim, a articulação entre tais cenas materializa a fragmentação identitária da personagem e demonstra como o sujeito pós-moderno se constrói a partir de relações instáveis, contraditórias e mediadas por interesses;
2. **Ivan:** o herdeiro Zakharov representa a superficialidade das relações contemporâneas, ao mesmo tempo que encarna o processo de aculturação. Sua dificuldade em reconhecer limites é evidenciada na cena em que reage de forma irritada e petulante ao ouvir um “não” de Ani durante um dos momentos em sua casa, indicando uma relação mediada por poder econômico em que o “outro” não é percebido como sujeito, mas como extensão do desejo. Paralelamente, sua trajetória é marcada pela tentativa de incorporação dos valores do chamado “*American dream*” (Lasch, 2023), visível nas montagens em Las Vegas marcadas pelo consumo excessivo, ostentação e decisões impulsivas, como o casamento repentino.

Contudo, essa adesão não resulta em pertencimento genuíno, estabelecendo uma posição ambivalente, na qual o personagem não se consolida plenamente nem como parte da cultura americana, nem como representante de sua origem. Dessa forma, Ivan exemplifica como a aculturação, na pós-modernidade, se dá de maneira superficial e tensionada, revelando relações pautadas por consumo, projeção cultural e instabilidade identitária (Dugnani, 2024);

3. **Igor:** inserido inicialmente como uma figura aparentemente secundária, o *gopnik* (como é chamado, de forma pejorativa, por Ivan e Ani) se desenvolve progressivamente, assumindo uma função de ruptura dentro da narrativa. Sua transformação ocorre em diferentes cenas nas quais o personagem demonstra cuidado genuíno com Ani, seja permanecendo ao seu lado em momentos de vulnerabilidade, seja buscando estabelecer uma conexão verdadeira com a protagonista. Tal contraste tensiona a lógica predominante das relações apresentadas no filme, marcadas pela instrumentalização do “outro”. O ápice desse movimento ocorre na cena final, quando, diante da tentativa de Ani de reproduzir um padrão relacional baseado na troca por meio do ato sexual, Igor responde com uma tentativa de aproximação afetiva. Ao tentar estabelecer uma conexão que ultrapassa a lógica transacional por meio de sua materialização em um beijo, ele rompe com a mercantilização, desencadeando uma reação emocional intensa de choro na protagonista. A reação desta, de resistência seguida de colapso emocional, indica um processo catártico que aponta para a possibilidade de reconhecimento do “outro” por meio da alteridade. Portanto, Igor subverte as expectativas da narrativa e materializa como a comunicação intercultural pode operar como espaço de tensão e transformação quando abre brechas para relações pautadas pela alteridade em contextos marcados pela fragilidade dos vínculos humanos.

Desse modo, é possível compreender que a construção narrativa de *Anora* (2024) representa uma realidade social marginalizada que tensiona a própria forma como essa camada é percebida pelo telespectador. Ao deslocar o olhar tradicionalmente estigmatizante sobre a figura da profissional do sexo, o filme propõe uma reconfiguração representativa que desafia leituras simplificadas. Tal movimento dialoga diretamente com a comunicação intercultural, já que exige do telespectador um exercício de interpretação que ultrapassa seus

referenciais morais e culturais. Além disso, a relação entre Ani, Ivan e Igor pode ser interpretada como um microcosmo das relações interculturais na pós-modernidade. Ela é um encontro imerso em desigualdades econômicas, sociais e culturais sem qualquer equilíbrio de poder, produzindo ruídos, expectativas e projeções que reforçam a ideia de que compreender o “outro” implica lidar com as diferenças em vez de eliminá-las.

O filme, portanto, reflete que a compreensão do “outro” não se dá pela eliminação das diferenças, mas pelo enfrentamento das tensões que elas produzem. Por articular personagens, cenas e relações marcadas por instabilidade e contradição, *Anora* (2024) representa a fragilidade dos laços humanos na pós-modernidade e coloca o próprio telespectador no processo, transformando-o em parte ativa da experiência cinematográfica.

O PAPEL DO TELESPECTADOR EM *ANORA*

À luz dessa análise, o efeito catártico promovido por *Anora* (2024) ultrapassa os limites da narrativa e projeta-se para além das telas, estendendo-se ao telespectador. Como reflete a história dos personagens para o campo da experiência individual de quem o assiste, o filme transforma a recepção em um espaço de reflexão crítica. Com isso, o telespectador deixa de ocupar uma posição passiva e passa a se projetar nas mesmas tensões que atravessam a narrativa, sendo levado a confrontar as próprias expectativas e preconceitos culturais. Entretanto, é importante ressaltar que a catarse, para esta pesquisa, é entendida como um mecanismo de questionamento de estruturas sociais contemporâneas, e não um fetiche de purificação emocional.

Sob essa lógica, o posicionamento do telespectador acerca da obra tensiona a própria lógica da indústria cultural. Os produtos culturais tendem a operar como mecanismos de reprodução social, oferecendo às massas representações que funcionem como formas de conforto e identificação, reforçando padrões e amortecendo impulsos críticos (Adorno; Horkheimer, 1985). Ao promover narrativas em que o público se vê refletido de maneira positiva ou aspiracional, a indústria cultural contribui para a manutenção de uma lógica de acomodação, com o entretenimento atuando como um instrumento de controle social. No entanto, *Anora* (2024) desloca parcialmente essa dinâmica ao recusar uma representação simplificada e/ou conciliadora de seus personagens: ao invés de

oferecer conforto, o filme produz desconforto, expondo contradições, tensões e ambiguidades que dificultam a identificação imediata e exigem do telespectador um posicionamento crítico. Com isso, aproxima-se de uma concepção de arte que pode operar como forma de resistência à mercantilização, na medida em que rompe com a previsibilidade e desafia a lógica de padronização da indústria cultural.

Consequentemente, a comunicação intercultural, no contexto da obra, não ocorre apenas entre os personagens, mas também entre filme e público. O cinema atua, assim, como um mediador capaz de aproximar realidades distintas e promover encontros entre diferentes universos culturais, ainda que de maneira imperfeita e atravessada por tensões. Essa mediação não elimina as assimetrias que constituem as relações interculturais, mas as coloca sob foco, deslocando a experiência do telespectador de uma posição passiva para um espaço de reflexão.

Dessa forma, a experiência cinematográfica passa a operar como uma prática intercultural, na medida em que exige do sujeito a reavaliação das próprias posições diante do “outro”. O reconhecimento da alteridade, aqui, se dá a partir do desconforto, elemento central para compreender o papel da comunicação intercultural na pós-modernidade (Cabecinhas; Cunha, 2008).

DISCUSSÃO

A análise de *Anora* (2024) permite compreender a ambivalência da representação das margens na indústria cultural: por um lado, o filme dá visibilidade a grupos marginalizados; por outro, sua inserção no circuito comercial levanta questionamentos sobre sua apropriação pelo mercado. Nesse sentido, a indústria cultural transforma bens culturais em mercadorias, potencialmente neutralizando seu caráter crítico (Adorno; Horkheimer, 1985). No entanto, este artigo propõe que obras que provocam desconforto e reflexão podem, sim, romper parcialmente essa lógica.

A partir dessa perspectiva, a comunicação intercultural passa a ser compreendida como um processo de troca entre culturas distintas em um campo de tensão, no qual se evidenciam disputas de identidade, assimetrias de poder e negociações constantes de sentido. Assim, em um cenário pós-moderno,

marcado por fragmentação identitária (Bauman, 1998), enfraquecimento dos laços humanos (Bauman, 2001) e relações de poder entre culturas (Cabecinhas; Cunha, 2008), o encontro cultural tende a ser atravessado por incompreensões, estereótipos e hierarquizações (Schröder, 2010).

Dito isso, é fundamental compreender que a diferença cultural não é, por si só, um fator de enriquecimento automático das relações sociais (Cabecinhas; Cunha, 2008). A valorização da diversidade frequentemente ocorre de maneira seletiva, sendo aceita apenas quando pode ser assimilada pela lógica dominante, acabando por se tornar um produto cultural. Assim, determinadas manifestações culturais são celebradas, enquanto outras permanecem marginalizadas, reforçando estruturas de exclusão já existentes. Essa dinâmica revela um paradoxo central da comunicação intercultural na pós-modernidade: ao mesmo tempo que há uma ampliação do contato entre culturas, também se observa uma tendência à superficialização dessas interações. O “outro” é frequentemente reduzido a uma representação simplificada, enquadrado em categorias previamente estabelecidas, o que limita a possibilidade de um reconhecimento genuíno da alteridade (Han, 2020). Além disso, ao considerar a lógica de desempenho (Han, 2015), é possível observar que a própria comunicação passa a ser instrumentalizada. As interações deixam de ser orientadas pelo encontro com o “outro” e passam a ser mediadas por interesses utilitaristas, como pertencimento, aceitação social e afirmação individual dentro de uma lógica de desempenho e visibilidade. Dessa maneira, o “outro” deixa de ser um sujeito e passa a ser percebido como meio, reforçando a crise da alteridade característica da pós-modernidade.

Ao articular esses elementos, a comunicação intercultural revela-se como um espaço ambivalente: se, por um lado, expõe as desigualdades e tensões entre culturas, por outro, também oferece possibilidades de ressignificação das relações humanas. Isso ocorre porque, ao evidenciar falhas comunicativas, mal-entendidos e conflitos, ela cria brechas para a reflexão crítica e reconstrução de sentidos compartilhados (Schröder, 2010). Logo, a comunicação intercultural não deve ser interpretada como uma solução imediata para as mazelas da pós-modernidade, sendo mais bem compreendida como um processo contínuo de negociação a partir do confronto das diferenças (Cabecinhas; Cunha, 2008).

CONTRADIÇÃO

Diante das análises realizadas ao longo desta pesquisa, evidenciou-se uma contradição central acerca da representação de camadas marginalizadas no cinema contemporâneo, suscitando, mais um vez, o questionamento inicial: será que, ao ser reconhecida e premiada mundialmente por instituições como o Oscar, *Anora* (2024) acabou se tornando um produto da indústria cultural, mesmo sendo uma obra que, a princípio, foi criada com o objetivo de gerar catarse na sociedade e fortalecer os laços humanos? Será, então, que, ao premiar *Anora* (2024), essas instituições não estão reconhecendo a importância de dar voz às camadas marginalizadas, mas, sim, tentando mantê-las sob controle? Tal tensão não é acidental, mas pertencente à própria pós-modernidade. Ela pode ser compreendida a partir da noção de ambivalência, na qual um mesmo fenômeno carrega simultaneamente dimensões opostas e complementares (Bauman, 1999).

Em um contexto pós-moderno, marcado pela fragmentação identitária (Bauman, 1998), enfraquecimento dos laços humanos (Bauman, 2001) e relações de poder entre culturas (Cabecinhas; Cunha, 2008), os significados não se fixam de maneira definitiva e se reorganizam constantemente. À vista disso, a comunicação intercultural e produções culturais que dela se aproximam não podem ser analisadas a partir de categorias rígidas, como “emancipação” ou “dominação”, mas devem ser compreendidas como processos híbridos, nos quais essas dimensões coexistem. No campo da comunicação intercultural, essa ambivalência se manifesta de maneira particularmente intensa: ao mesmo tempo que o encontro entre culturas distintas possibilita a ampliação de horizontes e o reconhecimento da diferença, ele também pode reforçar estereótipos, hierarquias e relações de poder (Cabecinhas; Cunha, 2008). Isso ocorre porque as interações interculturais acontecem em territórios marcados por estruturas históricas que condicionam a forma como o “outro” é percebido e representado. Assim, a comunicação intercultural se estabelece como um espaço de diálogo e disputa que coexistem.

A disputa diagnosticada, por sua vez, torna-se ainda mais evidente quando se considera a influência da indústria cultural (Adorno; Horkheimer, 1985): ao transformar bens culturais em mercadorias, a lógica mercadológica tende a simplificar, padronizar e tornar consumíveis experiências que, em sua origem, são complexas e, muitas vezes, incômodas. Nesse processo, manifestações culturais,

que poderiam tensionar as estruturas sociais, são frequentemente ressignificadas de forma a se tornarem assimiláveis pelo público, perdendo parte de seu caráter crítico. No entanto, é importante destacar que a assimilação não ocorre de forma total ou homogênea. Mesmo inseridas na lógica da indústria cultural, determinadas obras conseguem preservar, ao menos parcialmente, sua capacidade de provocar desconforto e reflexão. É justamente neste ponto que reside a complexidade do fenômeno analisado: a coexistência entre crítica e mercantilização.

No caso de *Anora* (2024), ao dar visibilidade a uma camada marginalizada e ao expor as fragilidades das relações humanas na pós-modernidade (Bauman, 2001), o filme atua como um dispositivo de crítica social ambivalente. A trajetória da protagonista, marcada por fragmentação identitária e mercantilização dos afetos, escancara as contradições de um sistema que transforma relações humanas em transações. Por meio da figura do Igor, a construção da narrativa subverte a expectativa do telespectador, especialmente no que diz respeito à alteridade, promovendo um deslocamento perceptivo que pode ser compreendido como catarse. Entretanto, ao ser reconhecida por instituições como o Oscar e inserida no circuito global de consumo cultural, a obra também passa a operar dentro da lógica que ela própria tensiona: sua circulação em festivais, premiações e plataformas amplia seu alcance, mas também a insere em um sistema que valoriza visibilidade, legitimação e consumo. Nesse sentido, *Anora* (2024) deixa de ser apenas um instrumento de crítica e passa a ser, simultaneamente, um produto cultural.

Tal dinâmica revela um aspecto fundamental da pós-modernidade: a capacidade do sistema de incorporar elementos que, em um primeiro momento, parecem ser unicamente catárticos. A crítica, nesse contexto, é constantemente reconfigurada para coexistir com a lógica dominante. Assim, o desconforto gerado pela obra pode ser experimentado pelo telespectador sem que isso necessariamente resulte em uma transformação estrutural das relações sociais. Trazendo-se essa reflexão para o campo da comunicação intercultural, percebe-se que o mesmo processo ocorre nas interações entre culturas: a diversidade pode ser celebrada, mas muitas vezes dentro de limites estabelecidos pela lógica dominante, ou seja, elementos culturais são valorizados quando podem ser consumidos, enquanto outros, que desafiam estruturas mais profundas, permanecem marginalizados (Cabecinhas; Cunha, 2008).

Com isso, a interculturalidade corre o risco de ser reduzida a uma experiência estética, esvaziada de seu potencial crítico. Ainda assim, a ambivalência

diagnosticada não deve ser interpretada de maneira puramente negativa, mas pelo contrário: é justamente da tensão que vem a possibilidade de transformação. Quando evidencia contradições, conflitos e falhas nos processos comunicativos, a comunicação intercultural cria espaços para a reflexão crítica e a reconstrução de sentidos. O mal-entendido deixa de ser apenas um obstáculo e passa a ser um elemento produtivo, capaz de revelar as diferenças que estruturam as relações sociais (Schröder, 2010).

A FETICHIZAÇÃO DAS MARGENS

Diante das contradições evidenciadas ao longo desta pesquisa, tornou-se pertinente aprofundar a análise a partir do conceito de fetichização de camadas marginalizadas. Na pós-modernidade, a representação destas não se limita à visibilidade ou invisibilidade, operando também dentro de uma lógica mais complexa, em que a diferença é simultaneamente desejada e rejeitada.

Nesse cenário, o “outro” deixa de ser apenas excluído e passa a ser incorporado de maneira seletiva, frequentemente transformado em objeto de consumo. O processo em questão pode ser compreendido a partir de três pilares fundamentais (Nascimento, 2025):

1. **Intolerância:** manifesta-se na permanência de estruturas sociais que continuam a marginalizar determinados grupos sob pretextos progressistas, ainda que sob discursos aparentes de inclusão.
2. **Tokenismo:** consiste na utilização simbólica de sujeitos pertencentes a grupos marginalizados, incluídos de forma pontual para representar diversidade, sem que isso implique a transformação efetiva das estruturas de poder.
3. **Diversitywashing:** opera na instrumentalização da diversidade como estratégia de legitimação, com marcas e instituições incorporando discursos inclusivos para fortalecer imagem e reputação, sem compromisso efetivo com as demandas dos grupos representados.

A (1) intolerância manifesta-se na permanência de estruturas sociais que continuam a marginalizar determinados grupos, ainda que sob discursos aparentes de inclusão. Trata-se de uma exclusão que não desaparece e se

reorganiza no contexto pós-moderno, assumindo formas mais sutis e socialmente aceitáveis de opressão. Assim, mesmo quando há visibilidade, ela não garante reconhecimento pleno, podendo coexistir com a manutenção de desigualdades. O (2) tokenismo, por sua vez, refere-se à inclusão superficial de sujeitos pertencentes a grupos marginalizados, frequentemente utilizados como símbolos de diversidade. Nesse caso, a presença do “outro” funciona como elemento legitimador, sem que haja uma transformação efetiva das estruturas de poder. A diversidade, então, é reduzida a um marcador visual e narrativo, esvaziando sua complexidade e reforçando estereótipos. Já a (3) *diversitywashing* atua em um nível mais amplo, com marcas e instituições incorporando discursos de inclusão como estratégia de legitimação. Contudo, mais uma vez a diversidade é instrumentalizada e passa a funcionar como um recurso capaz de gerar valor social e econômico, mas com a incorporação de camadas marginalizadas limitada, não implicando necessariamente mudanças estruturais concretas; como empresas que pregam diversidade, mas que não a colocam em prática em sua própria grade de funcionários ou empresas com grande número de funcionários diversos apenas em cargos de menor relevância, por exemplo.

Aprofundados esses três elementos, torna-se possível compreender que a visibilidade de camadas marginalizadas na pós-modernidade não deve ser interpretada automaticamente como um avanço emancipatório, já que ela pode indicar a capacidade do sistema de absorver e reconfigurar aquilo que, em um primeiro momento, poderia tensionar suas estruturas. A diferença, então, é fetichizada, uma vez que é valorizada enquanto imagem, mas esvaziada em seu potencial catártico.

No caso de *Anora* (2024), os três elementos em questão não se manifestam de maneira direta ou simplificada, mas, sim, tensionando a própria possibilidade de representação das margens no cinema contemporâneo. A (1) intolerância aparece de forma estrutural nas relações de poder que atravessam a narrativa, manifestando-se na forma como determinados grupos são culturalmente enquadrados a partir de estigmas e hierarquizações que limitam o reconhecimento da alteridade. É o que se nota com a protagonista sendo constantemente reduzida à sua função social, mesmo quando ocupa o centro da história; ou, no caso de Igor, inicialmente percebido pelo telespectador como um “capanga russo” qualquer, evidenciando um olhar atravessado por estereótipos culturais que simplificam identidades marginalizadas sob pretextos progressistas. O (2) tokenismo, por seu turno, é tensionado pela própria construção

da protagonista: embora o filme dê visibilidade a uma profissional do sexo, ele evita enquadrá-la como um símbolo simplificado de diversidade, e complexifica sua trajetória recusando uma representação meramente ilustrativa. Já o risco de (3) *diversitywashing* emerge na medida em que, ao ser incorporado ao circuito global de premiações e consumo cultural, o filme passa a operar também dentro de uma lógica de valorização da diversidade como produto. Sob essa análise, a obra não escapa completamente das dinâmicas que critica, o que demonstra a ambivalência entre representação, reconhecimento e assimilação mercadológica.

Aqui, a fetichização das margens não nega a importância da representação, ainda que coloque em evidência seus limites. Mesmo que, ao transformar a diferença em objeto de consumo, a indústria cultural possa esvaziar seu potencial de transformação, é na tensão que reside a possibilidade de reflexão. É por isso que trazer luz à contradição desta pesquisa possibilita compreender de que modo a comunicação intercultural, longe de oferecer soluções definitivas, opera como um campo de disputa no qual se negociam identidades por meio de diferentes mecanismos ambivalentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Postas essas reflexões, esclarece-se que compreender a comunicação intercultural na pós-modernidade exige abandonar a busca por soluções definitivas e reconhecer a complexidade dos processos comunicacionais envolvidos. Trata-se de um campo em constante movimento, em que aproximação e distanciamento, compreensão e conflito coexistem de maneira simultânea. É nesse espaço instável que se torna possível pensar em formas mais éticas e conscientes de relação com o “outro”. Desse modo, a contradição diagnosticada ao longo desta pesquisa não enfraquece a análise, mas a fortalece. Em vez de buscar respostas simplificadoras, ela evidencia a necessidade de uma abordagem crítica capaz de lidar com a complexidade da pós-modernidade. Nesse sentido, tanto a comunicação intercultural quanto o cinema contemporâneo devem ser compreendidos como espaços de tensão catártica.

Assim sendo, esta pesquisa demonstrou que *Anora* (2024) opera como um instrumento crítico e promove uma catarse social que tensiona as relações entre classe, cultura e poder na pós-modernidade. A partir da comunicação intercultural, o filme evidencia conflitos e possibilidades de ressignificação das

relações humanas. Apesar das limitações impostas pela indústria cultural, a obra revela o potencial do cinema como ferramenta de reflexão e transformação social. Logo, conclui-se que a representação de camadas marginalizadas, quando articulada de forma crítica, pode contribuir para o fortalecimento da alteridade na sociedade contemporânea.

Quanto à dúvida se as camadas marginalizadas vão ou não continuar sendo mantidas sob controle por instituições como o Oscar, só o tempo dirá, mas uma coisa é certa: os gritos da Ani podem ser ouvidos lá de Brighton Beach pelo mundo todo.

Anora and the intercultural communication: tensioning the boundaries at the margins of postmodern society

Abstract

This article examines how the representation of marginalized groups in films such as *Anora* (2024), directed by Sean Baker, challenges the boundaries between class, culture, and power in postmodern society. Within the framework of liquid modernity, marked by identity fragmentation, weakening of human bonds and power relations between cultures, the film is analyzed as a cathartic device capable of provoking perceptual shifts in the viewer, challenging simplified interpretations of the relationship with the “other.” Intercultural communication, then, emerges as a mitigating pathway to the afflictions of postmodernity, reflecting possibilities for strengthening alterity in distinct cultural contexts.

Keywords

Postmodernity. Intercultural communication. Marginalized groups.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ANORA. Direção: Sean Baker. Estados Unidos: Neon, 2024. 1 filme (139 min), son., color.

- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BAUMAN, Z. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- CABECINHAS, R.; CUNHA, L. *Comunicação intercultural: perspectivas, dilemas e desafios*. Porto: Campo das Letras, 2008.
- DUGNANI, P. Meios de comunicação, aculturação e interculturalidade: dilemas na Modernidade Tardia. *Memorare*, Tubarão, SC, v. 11, n. 1, jan./dez. 2024. DOI: <https://doi.org/10.59306/memorare.v10e25925>
- FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Edipro, 2020.
- HAN, B.-C. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- HAN, B.-C. *Morte e alteridade*. Petrópolis: Vozes, 2020.
- LASCH, C. *A cultura do narcisismo: a vida americana em uma era de expectativas decrescentes*. São Paulo: Fósforo Editora, 2023.
- NASCIMENTO, A. F. do. Da tolerância dos antigos comparada à dos modernos: o mercado de ideias e as ideias do mercado em ensaio sobre tokenismo e convivência. *Studies in Social Sciences Reviews*, Curitiba, v. 6, n. 1, e14213, 18 fev. 2025. DOI: <https://doi.org/10.54018/sssrv6n1-005>
- SCHRÖDER, U. Comunicação intercultural: uma desconstrução e reconstrução de um termo inflacionário. *Cadernos de Linguagem e Sociedade*, Brasília, DF, v. 9, n. 1, p. 38-49, 2010. DOI: <https://doi.org/10.26512/les.v9i1.9259>