



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Roberta Ribeiro Moreira

**O medo de Camila: o Grotesco a partir da *colonialidade* no filme**

***Praça Paris* (2018)**

Rio de Janeiro

2022

Roberta Ribeiro Moreira

**O medo de Camila: o Grotesco a partir da *colonialidade* no filme *Praça Paris*  
(2018)**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História Política, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Política.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Ferraz Felipe

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

M838      Moreira, Roberta Ribeiro.  
              O medo de Camila: o Grotesco a partir da *colonialidade* no filme *Praça Paris*  
              (2018) / Roberta Ribeiro Moreira. – 2022.  
              118 f.

              Orientador: Eduardo Ferraz Felipe.  
              Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto  
              de Filosofia e Ciências Humanas.

              1. Cinema e história – Teses. 2. Grotesco – Teses. 3. Racismo – Teses. I.  
              Felipe, Eduardo Ferraz. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de  
              Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 791.43:93

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Roberta Ribeiro Moreira

**O medo de Camila: o Grotesco a partir da *colonialidade* no filme *Praça Paris*  
(2018)**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Política.

Aprovada em 17 de fevereiro de 2022.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Eduardo Ferraz Felipe (Orientador)  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

---

Prof. Dr. Carlos Eduardo Pinto de Pinto  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Carolina Amaral de Aguiar  
Universidade Estadual de Londrina

Rio de Janeiro

2022

## AGRADECIMENTOS

A escrita desta dissertação se deu em tempos conturbados, tanto pessoalmente como no contexto do país. Nos últimos anos, para além da crise sanitária que se instalou com a pandemia, vivemos um período político um tanto quanto nefasto, no qual forças de direita atuam com projetos que vão de encontro com os ideais que defendo não só para minha vivência mas como pauta para minha profissão, produção acadêmica e militância política. Desta forma, se em tempos normais se mostra impossível a possibilidade de se viver e trabalhar sozinha, em períodos difíceis como estes apoios se tornam mais essenciais.

Dito isto, começo agradecendo a Universidade do Estado do Rio de Janeiro, minha casa desde 2014, onde, dentre os prédios cinzas, cresci como pessoa e historiadora. Esta instituição de excelência deve ser defendida sempre, como um marco de uma educação emancipadora e inclusiva. Tenho extremo orgulho de ter me formado academicamente na universidade conhecida como a mais popular do Brasil. Uerj resiste!

Agradeço aos meus pais, Mônica e Edisom, pelo apoio incondicional desde que me aventurei para além de meu estado de origem, Minas Gerais. Sem vocês nada disto seria possível, portanto agradeço por sempre terem acreditado em mim e por terem me dado a liberdade e apoio para buscar meus sonhos. Amo vocês profundamente.

A minha noiva Brisa agradeço por todo o amor, companheirismo e valiosas trocas sobre esta dissertação. Nada nessa vida é atingido sem um coração tranquilo, e portanto, muito obrigada, meu amor, por ser minha morada tranquila. Que sorte minha te ter, te amo muito.

Aos meus amigos, obrigada por serem minha segunda família, por estarem do meu lado me cobrindo de amor e apoio. Vocês estão sempre no meu coração.

Agradeço aos meus professores da Uerj, vocês são meu exemplo a ser seguido enquanto historiadora e me sinto extremamente sortuda por ter tido a oportunidade de aprender tanto nas aulas e trocas além dos prédios da universidade. Saliento o Prof. Dr. Eduardo Ferraz, meu querido orientador e amigo, obrigada por sempre ter acreditado nos meus projetos, desde a monografia até esta dissertação, sem sua orientação e companheirismo nada disto seria possível.

Agradeço o Levante Popular da Juventude por me dar a oportunidade de sonhar coletivamente e esperar um Brasil mais justo e igualitário, juntos somos os vagalumes que iluminam um futuro melhor nestes tempos sombrios.

## RESUMO

MOREIRA, R. R. **O medo de Camila:** o Grotesco a partir da *colonialidade* no filme *Praça Paris* (2018). 2022. 118 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

A presente pesquisa propõe a análise da figuração do corpo negro, que associamos com as concepções da categoria estética do Grotesco, empregadas de maneira crítica no filme *Praça Paris* (2018), de Lúcia Murat, e de que formas esta apresentação desvela permanências da *colonialidade* na contemporaneidade brasileira. Com base nos intelectuais do grupo *Modernidade/Colonialidade* entendemos que a modernidade só foi um processo possível para a Europa a partir da colonização na América, e conseqüentemente, a partir da escravização. Desta forma, os países que outrora foram colônias não experimentaram a modernidade, mas sim a *colonialidade*. Sendo o Grotesco, no contexto europeu, um produto da modernidade, no Brasil ele se mostra enquanto um produto da *colonialidade*. Portanto, certas representações do corpo negro que dialogam com o Grotesco, a partir da concepção de corpos enquanto “nós” e os “outros”, foram forjadas durante o período colonial e perpetuadas a partir da *colonialidade*. Ao serem empregadas de maneira crítica por Lúcia Murat, no filme *Praça Paris*, estas representações instigam o espectador a perceber as permanências da *colonialidade* no Brasil contemporâneo e de que maneira esta herança colonial se apresenta a partir do racismo e da branquitude.

Palavras-chave: *Praça Paris* (2018). Lúcia Murat. Grotesco. Colonialidade. Racismo. Branquitude.

## ABSTRACT

MOREIRA, R. R. **Camila's fear:** the Grotesque starting from *coloniality* in the film *Praça Paris* (2018). 2022. 118 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

The present research proposes the analysis of the figuration of the black body, which we associate with the conceptions of the aesthetic category of the Grotesque, employed in a critical way in the film *Praça Paris* (2018), directed by Lúcia Murat, and in which ways this unveils a permanence of coloniality in Brazilian contemporaneity. Based on the intellectuals of the Modernity/Coloniality group we understand that modernity was only possible for Europe as of colonization in America, and consequently, because of enslavement. Thus, the countries that were once colonies did not experience modernity, but coloniality. While the Grotesque, in the European context, is a product of modernity, in Brazil it shows itself as a product of coloniality. Therefore, certain representations of the black body that dialogue with the Grotesque, upon the categorization of bodies as "us" and "others", were established during the colonial period and perpetuated by coloniality. When employed in a critical way by Lúcia Murat in the film *Praça Paris*, these representations instigate the viewer to perceive the permanence of coloniality in contemporary Brazil and how this colonial heritage presents itself through racism and whiteness.

Keywords: *Praça Paris* (2018). Lúcia Murat. Grotesque. Coloniality. Racism. Whiteness.

## LISTA DE FIGURAS

|   |    |
|---|----|
| Figura 1 - Cena 1 .....                     | 33 |
| Figura 2 - Cena 2 .....                     | 34 |
| Figura 3 - Cena 3 .....                     | 35 |
| Figura 4 - Cena 4 .....                     | 35 |
| Figura 5 - Cena 5 .....                     | 36 |
| Figura 6 - Cena 6 .....                     | 38 |
| Figura 7 - Cena 7 .....                     | 39 |
| Figura 8 - Cidade em obras 1 .....          | 61 |
| Figura 9 - Cidade em obras 2 .....          | 61 |
| Figura 10 - Cidade em obras 3 .....         | 62 |
| Figura 11 - Cidade em obras 4 .....         | 62 |
| Figura 12 - Cena 8 .....                    | 68 |
| Figura 13 - Cena 9 .....                    | 69 |
| Figura 14 - Cena 10 .....                   | 69 |
| Figura 15 - Cena 11 .....                   | 70 |
| Figura 16 - Cena 12 .....                   | 70 |
| Figura 17 - Cena 13 .....                   | 71 |
| Figura 18 - Cena 14 .....                   | 71 |
| Figura 19 - Cena 15 .....                   | 72 |
| Figura 20 - Cena 16 .....                   | 72 |
| Figura 21 - Cena 17 .....                   | 73 |
| Figura 22 - Cena 18 .....                   | 73 |
| Figura 23 - Cena 19 .....                   | 74 |
| Figura 24 - Cena 20 .....                   | 75 |
| Figura 25 - Cena 21 .....                   | 76 |
| Figura 26 - Cena 22 .....                   | 76 |
| Figura 27 - Cena 23 .....                   | 77 |
| Figura 28 - Cena 24 .....                   | 78 |
| Figura 29 - Cena 25 .....                   | 79 |
| Figura 30 - Cena 26 .....                   | 79 |
| Figura 31 - Cena 27 .....                   | 80 |
| Figura 32 - Cena 28 .....                   | 81 |
| Figura 33 - Cena 29 .....                   | 81 |
| Figura 34 - Cena 30 .....                   | 82 |
| Figura 35 - Cena 31 .....                   | 82 |
| Figura 36 - Cena 32 .....                   | 83 |
| Figura 37 - Cena 33 .....                   | 83 |
| Figura 38 - Cena 34 .....                   | 84 |
| Figura 39 - Cena 35 .....                   | 84 |
| Figura 40 - Cena 36 .....                   | 85 |
| Figura 41 - Cena 37 .....                   | 86 |
| Figura 42 - Cena 38 .....                   | 86 |
| Figura 43 - Cena 39 .....                   | 87 |
| Figura 44 - Poster Praça Paris (2018) ..... | 88 |
| Figura 45 - Cena 40 .....                   | 89 |
| Figura 46 - Cena 41 .....                   | 89 |
| Figura 47 - Cena 42 .....                   | 90 |
| Figura 48 - Cena 43 .....                   | 91 |



|                           |     |
|---------------------------|-----|
| Figura 49 - Cena 44 ..... | 91  |
| Figura 50 – Cena 45.....  | 92  |
| Figura 51 - Cena 46 ..... | 94  |
| Figura 52 - Cena 47 ..... | 94  |
| Figura 53 - Cena 48 ..... | 95  |
| Figura 54 - Cena 49 ..... | 96  |
| Figura 55 - Cena 50 ..... | 97  |
| Figura 56 - Cena 51 ..... | 97  |
| Figura 57 - Cena 52 ..... | 98  |
| Figura 58 - Cena 53 ..... | 99  |
| Figura 59 - Cena 54 ..... | 100 |
| Figura 60 - Cena 55 ..... | 101 |
| Figura 61 – Cena 56.....  | 102 |
| Figura 62 – Cena 57.....  | 103 |
| Figura 63 - Cena 58 ..... | 103 |
| Figura 64 - Cena 59 ..... | 104 |
| Figura 65 - Cena 60 ..... | 105 |
| Figura 66 - Cena 61 ..... | 105 |
| Figura 67 – Cena 63.....  | 106 |
| Figura 68 - Cena 64 ..... | 107 |

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

|       |   |
|-------|---|
| UERJ  | Universidade do Estado do Rio de Janeiro    |
| FEBEM | Fundação Estadual para o Bem estar do Menor |

## SUMÁRIO

|     |  |     |
|-----|--|-----|
|     | <b>INTRODUÇÃO</b> .....  | 11  |
| 1   | <b>PRAÇA PARIS (2018): AUTORIA, CINEMA NACIONAL E GÊNERO FÍLMICO</b> .....     | 15  |
| 1.1 | <b>Um filme de Lúcia Murat</b> .....   | 15  |
| 1.2 | <b>Cinema Brasileiro e <i>colonialidade</i></b> .....                          | 19  |
| 1.3 | <b>Como nascem os monstros? O horror da violência em Praça Paris (2018)...</b> | 24  |
| 2   | <b>A HIDRA DA COLONIALIDADE</b> .....  | 40  |
| 2.1 | <b>O Grotesco desde o Sul</b> .....  | 40  |
| 2.2 | <b>Branquitude: o gérmen do racismo</b> .....                                  | 49  |
| 2.3 | <b>Colonialidade e imaginários sobre os negros no Brasil contemporâneo ...</b> | 58  |
| 3   | <b>ANÁLISE FÍLMICA: A GLÓRIA DE PRAÇA PARIS (2018)</b> .....                   | 66  |
| 3.1 | <b>Paranoia e medo branco</b> .....  | 67  |
| 3.2 | <b>Qual é o limite da sua empatia?</b> .....                                   | 87  |
| 3.3 | <b>Glória</b> .....  | 97  |
|     | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....  | 109 |
|     | <b>REFERÊNCIAS</b> .....   | 113 |

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação de mestrado se propõe a analisar o filme *Praça Paris*<sup>1</sup> (2018), obra categorizada enquanto *thriller* que instiga o espectador a refletir sobre o racismo a partir da utilização crítica de certas representações do corpo negro. Importante colocarmos já neste momento da pesquisa que tais representações, que se mostram enquanto racistas, são apresentadas a partir da trama do filme, em especial a partir da personagem *Camila*, ou seja, não reproduzem a visão pessoal da diretora Lúcia Murat. O que ocorre é que, a partir dos personagens fictícios, a diretora trata do racismo e de suas consequências. Buscamos, portanto, a partir da obra, pensar de que maneira o corpo negro foi, e ainda o é relacionado a categoria estética do Grotresco no Brasil, para isto iremos nos debruçar sobre a concepção de tal categorização, e suas permanências na contemporaneidade, que entendemos como consequências da *colonialidade*. O conceito da *colonialidade* foi elaborado a partir de um giro *lingüístico-decolonial*, proposto pelos intelectuais do grupo *Modernidade/Colonialidade*, que mobilizou estudos durante a década de 1990 na América Latina. Iremos aprofundar acerca do conceito no segundo capítulo desta dissertação, porém introduzimos que a proposta da concepção é o entendimento de que as estruturas sociais, econômicas e culturais forjadas durante os regimes coloniais na América, não terminaram com o fim da colonização enquanto forma de Estado. Desta forma, há uma permanência de tais estruturas, na contemporaneidade, como efeito de interesses internos e externos na manutenção destas e ainda por conta da falta de reparações históricas, nos países que outrora foram colônias, sendo esta herança colonial pensada enquanto *colonialidade*.

Ao abordar a construção, e perpetuação, de tais representações dialogamos com a categoria estética do Grotresco a partir de sua concepção por Victor Hugo (1827), no prefácio de sua obra *Cromwell* denominado “*Do Grotresco e do Sublime*”. Nos interessa trabalhar com o Grotresco, pois em sua definição há elementos que em muito dialogam com as representações do corpo negro que abordamos nesta pesquisa. Explicamos, Hugo aponta que a categoria estética nasce a partir da angústia do homem moderno europeu que se percebe em um confronto interno, fruto da dicotomia entre sua condição terrena e o desejo pelo divino. A fim de sanar tal angústia estes homes criam, a partir de referenciais eurocêtricos, duas categorias de seres humanos, “nós” e os “outros”, é nesta divisão que reside nosso interesse na categoria estética

---

<sup>1</sup> PRAÇA Paris. Direção de Lúcia Murat. Brasil: Taiga Filmes e Vídeo Ltda, 2017. 1 DVD (110 min).

do Grotesco. Pensemos que, se tal construção tem sua origem em um contexto europeu, então os grupos que compõem a categoria dos “outros” são aqueles que se encontram no contexto além-Europa, e aqui destacamos que tal contexto não se limita apenas à questão geográfica, mas também se refere à raça, cultura, política e relações sociais.

A partir das conceituações de Victor Hugo acerca do Grotesco, relacionamos a categoria estética à *colonialidade*, a partir da dimensão das categorias “nós” e os “outros”. Tal discurso, que defende uma separação entre os humanos detentores de humanidade e aqueles rebaixados aquém disto, foi usado para justificar e perpetuar o sistema de exploração colonial na América, em especial no que diz respeito à escravização dos povos sequestrados do continente africano. Desta forma, abordaremos como estas conceituações, da *colonialidade* e do Grotesco, dialogam entre si, e de que forma elas atuaram na construção do imaginário acerca do corpo negro no Brasil, e ainda, como as heranças da colonização atuam na contemporaneidade e contribuem para a perpetuação destas representações.

No primeiro capítulo apresentaremos nosso filme objeto nesta pesquisa, *Praça Paris* (2018), bem como a diretora da obra Lúcia Murat. Para além disto, trataremos de algumas questões dentro do cinema brasileiro que consideramos pertinentes para o desenvolvimento desta dissertação, e sobre a questão do gênero fílmico da obra.

Entendemos que, no caso de *Praça Paris*, seja importante trazer para a pesquisa um histórico da vida pessoal da diretora, bem como um panorama de sua produção cinematográfica. Fazemos esta opção pois é característico do cinema de Murat uma confluência entre suas vivências e a ficção, sendo sua trajetória pessoal parte das tramas em diversas de suas obras.

Para introduzirmos o filme *Praça Paris* em si e tratarmos do mesmo a partir de nossas questões norteadoras nesta pesquisa, consideramos necessário abordar algumas questões do cinema brasileiro que dialogam com a obra.

Após tais desenvolvimentos, iremos tratar do gênero cinematográfico de *Praça Paris*. Como um filme de *thriller*, a obra traz consigo uma série de características narrativas e técnicas utilizadas pela diretora como forma de instigar o espectador a refletir sobre o racismo na contemporaneidade. Neste sentido, iremos abordar de que maneira o cinema de horror, do qual o *thriller* é um subgênero, pode ser utilizado para tratar de temas políticos. Para além disto, nos interessa também nesta pesquisa pensar como se dão as representações do corpo negro nos filmes de horror e em que medida isto dialoga com nossas questões norteadoras. Finalmente iremos selecionar uma série de cenas de *Praça Paris*, que marcam sua categorização enquanto um filme de *thriller*, para analisar de que maneiras as ferramentas do subgênero foram utilizadas por Murat.

No segundo momento desta dissertação, propomos um distanciamento momentâneo do universo cinematográfico, ainda que apontamentos sobre *Praça Paris* serão feitos de maneira corriqueira, para pensarmos acerca dos conceitos que mobilizamos com nossos questionamentos nesta pesquisa. Deste modo trataremos da categoria estética do Grotesco, da modernidade, da *colonialidade*, do racismo e da branquitude, pensando de que forma estas formulações dialogam com o filme *Praça Paris*.

A partir das teorizações dos intelectuais do grupo *Modernidade/Colonialidade* procuraremos trabalhar a hipótese de que o Grotesco, no caso brasileiro, se mostra enquanto produto da *colonialidade*, explicamos. A partir dos autores decoloniais, entendemos que a modernidade só foi possível por causa da exploração colonial, ao passo que os países que experimentaram o processo da modernidade não o teriam feito sem o capital gerado pelo processo de colonização. Portanto se Victor Hugo, em sua conceituação do Grotesco, aponta que a categoria estética é um produto da modernidade, entendemos que o Grotesco no Brasil se mostra enquanto uma consequência da *colonialidade*.

Iremos ainda, desde os autores decoloniais, abordar de que modo o processo colonizador moldou certas representações do corpo negro no Brasil, sendo estas mobilizadas de maneira crítica no filme *Praça Paris*, e como a herança colonial as perpetua na contemporaneidade. Neste sentido, foi a partir do sequestro de pessoas no continente africano, do processo de escravização e das justificativas para a exploração colonial que se começa a forjar o imaginário sobre o corpo negro no Brasil. Após o fim da escravidão, não houve um processo de reparação ou inserção plena da população negra liberta na sociedade brasileira. Na construção da república tampouco houve tal preocupação ou alguma política de estado acerca desta necessidade e isto fez com que o racismo se mostrasse como enraizado nas bases da construção do Brasil enquanto nação. Este processo resultou, na contemporaneidade, em uma permanência destas construções coloniais, tanto no que diz respeito à realidade de pessoas negras no país, como nas representações delas. Iremos dialogar também com entrevistas de Lúcia Murat a respeito do filme, bem como do roteirista Raphael Montes. Como apontamos anteriormente consideramos primordial para o estudo de um filme de Murat, abordarmos suas falas pessoais sobre a obra. Neste sentido, procuramos com este capítulo embasar teoricamente nossas hipóteses nesta pesquisa, bem como questões norteadoras para a análise fílmica de *Praça Paris*.

Em nosso capítulo final da dissertação iremos nos debruçar mais profundamente no filme *Praça Paris*, a partir de uma análise fílmica de cenas selecionadas, ainda que a obra seja abordada durante todo o decorrer desta dissertação.

Pretendemos com este capítulo demonstrar, a partir do filme *Praça Paris*, como permanecem, na contemporaneidade, certas representações do corpo negro, que dialogam com o conceito do corpo Grotesco, forjadas a partir da *colonialidade*. E para além disto, como tais representações ainda influenciam a realidade das pessoas negras no Brasil, bem como o papel da branquitude na perpetuação de tais representações e do racismo como um todo.

# 1 PRAÇA PARIS (2018): AUTORIA, CINEMA NACIONAL E GÊNERO FÍLMICO

## 1.1 Um filme de Lúcia Murat

No decorrer desta dissertação iremos tratar da questão da branquitude, e como sua existência e permanência na contemporaneidade fazem com que o racismo também sobreviva, ambos enquanto heranças coloniais. Isto pode suscitar no leitor um questionamento acerca da escolha de uma obra cinematográfica de uma diretora branca como objeto central nesta pesquisa.

A escolha por *Praça Paris* (2018) se deu por diversos motivos, desde a narrativa até a autoria do filme. Lúcia Murat, desde a década de oitenta, traz, a partir de suas obras, debates sensíveis da sociedade brasileira até seus espectadores. Isto se mostra enquanto uma continuação da militância política da cineasta, que lutou diretamente contra as forças opressoras da ditadura militar. Porém, seria um equívoco não citarmos que Murat ocupa um local de privilégio dentro do cinema nacional, sendo uma mulher branca com uma produção consumida majoritariamente pela elite intelectual brasileira. Se por um lado, a diretora constantemente leva, em suas obras, temas urgentes para o seu público, por outro lado, não se pode deixar de observar que, apesar da ampla produção de diretores negros, pode-se dizer que filmes sobre racismo produzidos por pessoas brancas atingem uma circulação maior que diversas obras cinematográficas sobre relações raciais dirigidas por pessoas negras.

Isso se dá por uma questão de privilégio branco, observado não apenas no caso de Lúcia Murat, mas em outros diretores brancos que produzem sobre o tema do racismo. Há um Cinema Negro<sup>2</sup> brasileiro, produzido por pessoas negras, com dezenas de obras lançadas nas últimas décadas que não ganham o mesmo reconhecimento, mais um sintoma do *racismo estrutural* do país. Este debate não é recente no cinema brasileiro, em 2000, durante o 11º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, Jefferson De, cineasta negro, lança seu manifesto *Dogma Feijoadá*, onde apresenta sete diretrizes para a produção do cinema negro no país, como citamos abaixo.

- 1) o filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) o protagonista deve ser negro; 3) a temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) o filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; 5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) o roteiro deverá privilegiar o negro

---

<sup>2</sup> Ver mais em: <https://www.ufs.br/conteudo/3142-cinema-negro-brasileiro>.



comum brasileiro; 7) super heróis ou bandidos deverão ser evitados. (CARVALHO; DOMINGUES, 2017, online)

Em 2001, no 5º Festival de Cinema do Recife, foi assinado por atores e realizadores negros o *Manifesto do Recife*, que também propunha importantes orientações<sup>3</sup> para produções cinematográficas negras. Apesar da existência do Cinema Negro brasileiro e do debate sobre sua importância há mais de duas décadas, é inegável como o racismo estrutura as relações no cinema nacional, tendo em vista o grande abismo de representatividade de pessoas negras nas obras cinematográficas do país. Em 2016 uma pesquisa<sup>4</sup> da ANCINE revelou que 75,4% dos diretores brasileiros são homens brancos, enquanto mulheres negras não compõem sequer um número que possa ser apresentado como porcentagem. Portanto, é necessário compreendermos o local de *Praça Paris* dentro do cinema brasileiro, percebendo que apesar de sua temática, o filme em si conta com um privilégio no que diz respeito a sua circulação e reconhecimento. Completamos com Cardoso.

[...] com a emergência do tema branquitude, os brancos que desaprovam o racismo tendem a questionar seus privilégios raciais. Os primeiros a realizarem esta autorreflexão talvez sejam os próprios brancos antirracistas teóricos e ativistas. Pessoas especialistas sobre “o outro”, no caso o negro, que começam a refletir sobre a própria branquitude [...] Penso que a consolidação de uma branquitude crítica, isto é, o branco que desaprova o racismo, depende também em grande parte de um exercício autorreflexivo sobre o lugar racial do branco [...] (CARDOSO, 2011, p. 87)

A partir da citação acima, destacamos que não consideramos, nesta pesquisa, Murat enquanto uma antirracista teórica, ou como o autor coloca, uma “especialista no assunto”, atribuição que a diretora tampouco reivindica. Porém, também acreditamos que a possibilidade de contribuição por parte dos brancos à causa antirracista não se limita apenas a esfera acadêmica, ela pode ocorrer de outras maneiras. Dito isto, consideramos que Murat se mostra enquanto uma aliada na medida em que se utiliza de suas obras cinematográficas para tratar do assunto, e assim opera sua própria branquitude de maneira crítica, como forma de promover uma autorreflexão acerca de seu local, como Cardoso expõe acima. Assim, não reconhecemos *Praça Paris* enquanto uma obra pioneira ou central na temática do racismo, como apresentamos anteriormente. Porém, acreditamos que o filme, a partir da abordagem sobre a branquitude, fornece valiosas contribuições para se tratar do racismo no Brasil.

---

<sup>3</sup> 1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) A ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes; 4) A criação de uma nova estética para o Brasil que valorize a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira. . (CARVALHO; DOMINGUES, 2017, online)

<sup>4</sup>Ver mais em: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-earte/2018/02/21/interna\\_diversao\\_arte,661107/pesquisa-ancine.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-earte/2018/02/21/interna_diversao_arte,661107/pesquisa-ancine.shtml)

*Praça Paris* foi exibido pela primeira vez no Festival do Rio de 2017, o que rendeu à Lúcia Murat o prêmio de melhor direção, e à Grace Passô, intérprete de *Glória*, o prêmio de melhor atriz. Durante o mesmo ano, e o seguinte, quando foi lançado ao público nos cinemas, a obra cinematográfica teve projeções em diversos festivais de cinema<sup>5</sup>, nacionais e internacionais, tais como o Festival Internacional de Chicago 2017 e a Mostra Internacional de SP 2017. Para além das exhibições nos circuitos de festivais de cinema, e os prêmios acima citados, o filme venceu o Mención de SIGNIS e o Premio Don Quijote no Festival de Havana 2017, o Melhor Atriz no Festival de Cinema de Língua Portuguesa 2018, Melhor Filme Ibero-Americano e Melhor Filme da Crítica (Fipresci) do Festival Cinematográfico Internacional do Uruguai 2018 e o Melhor Filme do Público no Festival de Granada Cines del Sur 2018.

Antes de abordarmos a película em si, e as questões teóricas desta dissertação, fizemos a opção de tratar, brevemente, da diretora da obra, Lúcia Murat. Escolhemos este adendo acerca da vida pessoal, e carreira, da cineasta, pois consideramos que vida e obra se transpassam a todo momento neste caso específico. Completamos com Lima.

Se, por um lado, a autoria no cinema depende, sem dúvida, de um sujeito coletivo e do espectador, por outro lado é inegável o peso da atitude e das escolhas do diretor. Na era da cultura de massa, a assunção da autoria depende de uma atitude ético-política que o produtor assume a partir de suas escolhas. (LIMA, 2012, p. 6)

O cinema de Lúcia Murat se forja, em grande medida, a partir de suas escolhas artísticas e técnicas, ao passo que a cineasta não se mostra apenas como diretora em seus filmes, mas também como roteirista. Isto traz a questão da importância da diretora, para além das questões técnicas, para nossa obra selecionada, na medida em que é uma narrativa original da cineasta, que neste caso divide o roteiro com o escritor Raphael Montes, ou seja, não há uma encomenda de um roteiro, de outra autoria para ser executado pela diretora, algo muito comum no cinema de massas. Importante pontuarmos que estas questões contemplam também o cinema documental de Murat, pois ainda que as falas utilizadas sejam relatos de terceiros, há uma série de opções que conduzem a obra cinematográfica dependentes da direção e roteirização da cineasta.

Lúcia Maria Murat de Vasconcelos nasceu na capital do Rio de Janeiro em 1948. Filha de médico, ela se encontrava entre a classe média da época. Entrou para a faculdade de economia em 1967, onde se envolveu com o movimento estudantil. A partir de dezembro de 1968, com o AI-5<sup>6</sup>, Murat ingressa na luta armada integrando o grupo revolucionário MR-8<sup>7</sup>, e

<sup>5</sup> Ver mais em: <http://taigafilmes.com/site/pracaparis/>.

<sup>6</sup> Ato Institucional Nº5, decretado em 1968, marca o início do período mais repressivo da Ditadura Militar.

<sup>7</sup> Movimento Revolucionário Oito de Outubro, fundado em 1964 entre os universitários de Niterói. Foi uma organização marxista revolucionária que compôs a luta armada contra a Ditadura Militar

assim entra na clandestinidade. Em 1971, aos 22 anos, a cineasta é presa pela primeira vez no DOI-CODI<sup>8</sup>, localizado na rua Barão de Mesquita, também na capital carioca. Lá, segundo seu relato<sup>9</sup>, foi intensamente torturada com pau de arara, eletrochoques e espancamentos, práticas comuns na repressão a militantes contrários ao regime ditatorial. Após dois dias de violência a cineasta foi examinada por uma equipe médica ligada aos militares da Ditadura Militar, e posteriormente transferida para Salvador, onde já havia vivido na clandestinidade. Lá continuou a ser interrogada, mas sem violência física, e recebeu tratamentos para sua perna que ficou sem movimento após as sessões de tortura no Rio de Janeiro. Transferida novamente à capital fluminense, a cineasta ficou presa até 1974 na penitenciária feminina Talavera Bruce, período em que sofreu mais torturas, inclusive sexuais.

A trajetória política foi, e ainda o é, definidora para o cinema de Murat, no sentido em que Lúcia militante revolucionária e Lúcia diretora produzem em conjunção. Não por acaso é a partir de sua vivência na militância, clandestinidade e prisão, que Lúcia se inspira para seu primeiro longa, de 1989, *Que Bom te Ver Viva*<sup>10</sup>. O filme, que mescla a *autoficção* com o cinema documental, traz relatos de mulheres, militantes da esquerda revolucionária, que sobreviveram às torturas do regime ditatorial brasileiro. Lúcia, também sobrevivente, insere no filme sua própria vivência dos anos de chumbo, a partir de um roteiro que é dramatizado como monólogo por Irene Ravache. A cineasta utiliza da mesma dinâmica fílmica em *Uma Longa Viagem* (2011)<sup>11</sup>, onde faz um paralelo entre os anos setenta que viveu em cárcere, e a síncrona vivência de seu irmão que viaja pelo mundo. A partir de entrevistas conduzidas por ela com o familiar, Heitor, a dramatização de cartas enviadas por ele a seus pais, pelo ator Caio Blat, e suas próprias observações por meio da narração, a diretora explora as diferentes realidades dos anos setenta.

Ainda que nas obras citadas acima a vivência pessoal de Lúcia se transponha para as telas de forma direta, ou seja, como parte do roteiro do filme, esta relação de retroalimentação entre a vida da cineasta e sua arte ainda se faz presente em outras obras, ficcionais, como *Quase Dois Irmãos* (2004)<sup>12</sup> e o próprio *Praça Paris*. A trama do primeiro se dá a partir dos encontros de dois amigos de infância em três momentos de suas vidas, abordando como estes têm suas vivências traçadas por questões ligadas a classe social e etnia. A Ditadura Militar se faz novamente presente no cinema de Murat na medida em que, em uma das temporalidades que o

<sup>8</sup> Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna, órgão subordinado ao Exército criado durante a Ditadura Militar, em 1969, para questões de inteligência e repressão. Nestes locais ocorriam torturas e assassinatos de pessoas presas pelo regime militar.

<sup>9</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=jT\\_h3kNRgcY](https://www.youtube.com/watch?v=jT_h3kNRgcY).

<sup>10</sup> QUE Bom Te Ver Viva. Direção de Lúcia Murat. Brasil: Embrafilme Distribuidora, 1989. 1 DVD (100 min).

<sup>11</sup> UMA Longa Viagem. Direção de Lúcia Murat. Brasil: Taiga Filmes e Vídeo Ltda, 2011. 1 DVD (97 min).

<sup>12</sup> QUASE Dois Irmãos. Direção de Lúcia Murat. Brasil: Casablanca Filmes, 2004. 1 DVD (102 min).

filme aborda, os personagens se encontram em cárcere em Ilha Grande<sup>13</sup> durante os anos 70, um como “preso político” e outro como “preso comum”, categorias questionadas na película. Na trama a cineasta traz uma série de críticas aos militantes revolucionários, que se encontram entre a classe média branca, a partir dos personagens que fazem parte deste grupo, que se mostra como algo embasado por suas próprias vivências na medida em que a diretora fez parte de tais movimentos. Desta forma, ela se utiliza de suas próprias percepções das limitações que existiram, e existem, na militância de esquerda, para abordar como mesmo os revolucionários podem ser racistas e classistas.

Tratemos então de nosso objeto nesta pesquisa, *Praça Paris*. A trama que em nada se relaciona com a vida pessoal de Lúcia Murat, ainda traz em sua essência narrativa questões permeadas pela trajetória militante da cineasta. Em tom parecido com *Quase dois Irmãos*, ainda que em temporalidades distintas, a diretora traz, com seu roteiro conjunto com o escritor Raphael Montes, uma narrativa que suscita no espectador questionamentos acerca das questões que atravessam as relações entre negros e brancos no Brasil contemporâneo. A partir da relação entre uma mulher branca portuguesa e uma mulher negra brasileira, a trama provoca o espectador a perceber como pessoas brancas, ainda que progressistas, são repletas de concepções que se forjam a partir da *colonialidade* na sociedade brasileira, e deste modo participam dos privilégios da branquitude e fatalmente da manutenção do racismo estrutural.

A partir desta introdução da figura de Lúcia Murat e de sua produção cinematográfica, procuramos demonstrar como a vivência pessoal da cineasta atravessa suas obras, o que por consequência torna a vida e percepções pessoais da diretora importantes para esta pesquisa.

## 1.2 Cinema Brasileiro e *colonialidade*

Neste ponto da pesquisa trataremos de algumas questões que consideramos importantes no contexto do cinema brasileiro, universo do qual *Praça Paris*, enquanto uma produção nacional, faz parte. Ainda que o cinema nacional esteja inserido no contexto mundial, com títulos assistidos e aclamados internacionalmente, há características dele que se mostram de forma singular, e são importantes para a compreensão de nosso objeto.

---

<sup>13</sup> Instituto Penal Cândido Mendes (1903-1994), foi uma prisão localizada em Ilha Grande no estado do Rio de Janeiro, durante a Ditadura Militar foi utilizada também para encarcerar presos políticos.

É bem certo que o cinema está repleto de construções que fazem parte da própria sociedade em que está inserido, o que observamos é uma relação de retroalimentação entre a sociedade e o cinema, a primeira é onde o cinema tem sua origem, e o cinema, por sua vez, interfere na sociedade a sua volta. Deste modo, é natural que observemos nos filmes características culturais, representações e construções que fazem parte do mundo aquém película.

Acreditamos que o primeiro passo para se abordar o cinema brasileiro é considerarmos que estamos tratando de um país que passou pela colonização, e, portanto, ainda está mergulhado nas construções fruto do *colonialidade*.

A partir de Quijano (2005), e o conceito que ele denomina de *colonialidade do poder*<sup>14</sup>, entendemos que a *colonialidade* não se mostra enquanto uma interferência de via única, ela se dá como uma seta de várias pontas que atinge diversos setores da sociedade do país colonizado. Aqui nos ateremos a uma das cabeças de hidra da *colonialidade*, denominada por Quijano como *controle da subjetividade e do conhecimento*. O cinema brasileiro, assim como outras formas de linguagem e arte – como a literatura, artes visuais e música – são produzidos em um território onde a herança colonial ainda é uma realidade e, portanto, não é um movimento natural, ou simples, romper com estas estruturas.

O cinema nasce na Europa e, portanto, inevitavelmente, está repleto de construções *eurocêntricas*, ou seja, o entendimento da Europa, e suas estruturas, enquanto o padrão a ser seguido no resto do mundo, concepção que “surgiu primeiramente como uma racionalização discursiva para o colonialismo [...]” (STAM, 1996, p. 198). Isto é, as amarras da colonização não terminaram com o nascimento das nações que antes eram países colonizados, pelo contrário, a própria base de construção destas nações, sendo uma delas o Brasil, é a *colonialidade*. Como expomos com Quijano anteriormente, a influência colonial ainda está inserida em diversas sociedades até a contemporaneidade, a fim de mascarar tais influências, que denunciem um passado e presente forjados pela *colonialidade*, começa a se falar de eurocentrismo.

O que seria o eurocentrismo senão uma conservação das estruturas coloniais? Da separação entre o “nós”, compreendido como os europeus, e os “outros”, os não-europeus. Permanece, portanto, uma hierarquização que em muito evoca, e não por acaso, a relação entre metrópoles e colônias, na qual se estabelece enquanto “padrão” tudo aquilo que vem da Europa, e aqui adicionamos os Estados Unidos da América que mesmo enquanto país colonizado teve,

---

<sup>14</sup> Ver mais em: [http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12\\_QUIJANO.pdf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_QUIJANO.pdf).

e tem, uma atuação de imperialista para com outros países que passaram pelo mesmo processo. Sobre o eurocentrismo Robert Stam diz:

Os traços residuais de séculos de dominação axiomática europeia informam a cultura geral, a linguagem do dia a dia, a mídia, engendrando uma sensação fictícia de superioridade inata de culturas e povos de origem europeia e da inferioridade dos povos não europeus. (STAM, p. 197, 1996)

Após a crise do cinema nacional da década de 90, durante o governo Collor<sup>15</sup>, há um resgate na produção da sétima arte no Brasil, movimento chamado de Cinema da Retomada (1995 – 2002). Lúcia Murat se insere neste contexto pois, apesar de ter lançado seu primeiro longa em 1989, a diretora conta com uma produção maciça após 1996. No Cinema da Retomada temas como a pobreza, a violência, a Ditadura Militar, dentre outras realidades do Brasil são comuns às tramas dos filmes, o que se mostra enquanto um resgate, parcial, das propostas cinematográficas do Cinema Novo<sup>16</sup> na década de 1960. Sobre este diálogo entre o Cinema Novo e o Cinema da Retomada citamos Fernanda Salvo.

É importante destacar que ao recuperar a tradição de falar sobre as questões sociais brasileiras - de forma menos ou mais violenta - os filmes da Retomada promoveram, inevitavelmente, um diálogo com o Cinema Novo realizado no País na década de 1960, quando uma geração de cineastas criou uma nova linguagem e uma nova estética para traduzir as questões nacionais. Com sua proposta de ruptura com o cinema comercial, os cinemanovistas articularam uma imagem do Brasil, escancarando-a para o mundo e trazendo para o debate as desigualdades sociais brasileiras. Por meio do Cinema Novo o sertão nordestino, as favelas, os subúrbios e sua gente pobre e faminta ganharam as telas. (SALVO, 2006, online)

Desta forma, o movimento traz às telas de cinema obras que abordam o “perfil dramático da experiência social” (SALVO, 2006, online), com temas que abarcam “A imagem da miséria, o cotidiano de marginalizados, de desempregados, de drogados, a realidade do sertão, da favela e das periferias [...]” (SALVO, 2006, online), podemos citar como exemplo destas produções os filmes *Cidade de Deus* (2002), *Bicho de Sete Cabeças* (2000) e *Amarelo Manga* (2003). Ao se produzir um cinema que aborda as questões sociais do Brasil, estes diretores criam uma certa linguagem cinematográfica, ou seja, não copiam, apesar de existirem influências, os padrões

<sup>15</sup> “Para aprofundar ainda mais o cenário desanimador em que o cinema se encontrava, no início de seu governo, o Presidente Fernando Collor de Melo rebaixou o Ministério da Cultura a Secretaria e extinguiu alguns órgãos fomentadores e reguladores da atividade cinematográfica no País, como a Embrafilme, o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro. É desnecessário dizer que tais medidas levaram a produção de filmes ao declínio quase total. Porém, a partir de 1993, com a promulgação da Lei do Audiovisual e o advento de leis de incentivos estaduais e municipais, a produção brasileira recuperou seu fôlego. Segundo o então titular da Secretaria de Audiovisual, José Álvaro Moisés (Oricchio, 2003: 27), entre 1995 e 2001 o País produziu 167 longas-metragens, contra menos de 30 nos primeiros anos da década anterior.” (SALVO, 2006, online)

<sup>16</sup> Cinema Novo foi um movimento cinematográfico brasileiro que ocorreu da década de 60 à de 70, entre as temáticas principais do movimento estavam a crítica a desigualdade social e racial do país. Destacamos as produções do movimento “*Terra em Transe*” (1967) e “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*” (1964) de Glauber Rocha, “*Cinco Vezes Favela*” de Marcos Farias, Miguel Borges, Leon Hirszman, Cacá Diegues e Joaquim Pedro de Andrade, “*Como Era Gostoso Meu Francês*” (1971) de Nelson Pereira dos Santos.

cinematográficos do exterior, é neste contexto que as produções de Murat se inserem. Ainda que a cineasta produza até a contemporaneidade há uma permanência da influência do Cinema de Retomada nas obras de Murat.

A trama de *Praça Paris* se desenvolve em torno das personagens *Camila* e *Glória*, mulheres com vivências extremamente diferentes que se encontram a partir de uma relação de psicóloga e paciente. Camila, psicóloga branca e portuguesa, se muda para o Rio de Janeiro, para pesquisar acerca da violência no Brasil na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Glória, mulher negra e ascensorista da UERJ, se torna paciente de Camila a partir de um projeto de atendimento psicológico gratuito. Destacamos que a escolha pela UERJ como local central na trama, e nas vidas das personagens, não ocorre por acaso. A universidade se mostra como um “local personagem”, ou seja, há uma importância do histórico do lugar para a trama e os personagens. Destacamos que a universidade foi a primeira do Brasil a expandir suas cotas raciais e sociais até a porcentagem de 50% das vagas oferecidas, isto, junto a outros históricos da universidade fazem com que a UERJ seja reconhecida enquanto uma instituição que se compromete com as questões sociais. Apesar deste histórico, é bem verdade que existem relações de poder e hierarquização dentro da instituição, o que resulta na invisibilidade de certos grupos que circulam e trabalham no local, como é mostrado na trama a partir da ascensorista *Glória*. Trabalha-se ainda as diferenças entre os significados da universidade para *Glória* e para *Camila*, bem como as diversas expectativas das personagens em relação à instituição, percepções estas atravessadas por questões de raça e classe. Deste modo, entendemos que a diretora escolheu a UERJ como modo de mostrar que mesmo nos locais comprometidos com as causas raciais e sociais ainda há espaço para o classicismo e o racismo, o que mostra a dimensão das profundas raízes da *colonialidade* nos mais diversos setores da sociedade brasileira.

Tal como a UERJ, a Praça Paris, localizada no bairro da Glória na capital fluminense, que batiza o filme, também se configura enquanto um “local personagem”. Murat se utiliza do histórico do local para dialogar com as percepções do Brasil que Camila esperava encontrar, e as do Brasil aquém Praça Paris com qual se deparou. A praça foi construída em 1926 com projeto do urbanista francês Alfred Agache, responsável pelo *Plano Agache* - proposto no fim da década de 1920 - modelo de urbanização para a capital carioca baseado na tradição francesa. No contexto histórico de sua construção ocorria uma tentativa de “modernizar” as grandes cidades brasileiras como Rio de Janeiro e São Paulo, e na época o estilo francês se traduzia como a representação do moderno, do civilizado. Esta suposta modernização, fruto do eurocentrismo, se traduziu, na prática, enquanto um processo higienista que tinha como objetivo “limpar” ou esconder, o passado colonial – algo que foi característico, não só na arquitetura,

nas primeiras décadas da república. Inserir-se neste passado colonial tudo aquilo que se referia à cultura negra, inclusive as pessoas negras em si, o que se mostra novamente como uma separação entre os “nós”, que poderiam fazer parte destas cidades modernas, e dos “outros”, que ali não pertenciam – veremos posteriormente nesta pesquisa como se deu, ou de fato não se deu, a integração do povo negro na sociedade pós abolição e como isto dialoga com o filme. Sobre a reflexão acerca do título da obra, citamos um trecho da entrevista concedida por Murat ao crítico de cinema Robledo Milani, publicada<sup>17</sup> no site *Papo de Cinema*.

Praça Paris é um lugar que possui um significado muito especial na trama do filme. Essa praça surgiu a partir de uma intenção em reproduzir, aqui no Rio de Janeiro, um espaço que fosse uma referência. Também representa, pra mim, muito do conflito cultural que queria discutir. Ela foi feita em 1926 como parte de um projeto de transformar o Rio de Janeiro, que na época era a capital do país, em uma Paris, sabe? Fazia parte de um projeto imenso, do qual nada foi feito, ou muito pouco. Esse era o exemplo de debate ao qual estava me propondo, dessa imposição sobre o meio que nada tem a ver com a realidade tropical do país. Ficou isso como pano de fundo. É por isso, também, que a personagem quis fazer a foto ali, pois ao mesmo tempo, o Rio de Janeiro está em permanente desconstrução e construção. Há pouco foram as obras para as Olimpíadas, é um círculo permanente. Com tanto faz e desfaz, como é possível se chegar a uma identidade? É um pouco disso que o filme fala. (MURAT, 2017, online)

A resposta de Murat corrobora com os apontamentos feitos por nós nesta dissertação, quando tratamos dos significados, para a cidade, da Praça Paris, enquanto um símbolo da materialização do projeto higienista de reformar a capital carioca aos moldes europeus. Para além disto, a cineasta faz uma conexão entre as reformas do século XX, período em que a praça é construída, e as reformas feitas na cidade no século XXI para as Olimpíadas, questão na qual aprofundaremos no segundo capítulo desta pesquisa.

Pensemos que *Camila* não escolhe o Brasil ao acaso, sua avó, com quem nutre uma profunda conexão, havia morado no Rio de Janeiro, onde se suicidou – destacamos aqui o motivo de sua morte pois ele dialoga com o estado da saúde mental de *Camila* durante a trama. A portuguesa tem em sua posse uma fotografia desta avó, em sua juventude, na Praça Paris, a qual ela reencena com seu namorado fotógrafo. Agora relacionemos o contexto da Praça Paris e o que ela representa na cidade do Rio de Janeiro, a imagem de sua avó nesta praça é o imaginário que a personagem tem acerca do Brasil, porém ela é confrontada com uma outra realidade quando se depara com *Glória*.

A ascensorista que se torna paciente de *Camila* tem um histórico de vida muito diferente da psicóloga, sendo uma mulher negra moradora de comunidade no Rio de Janeiro. Glória traz consigo uma história de vida atravessada por fatos que não ocorrem ao acaso, mas sim de

---

<sup>17</sup> Ver mais em: <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/praca-paris-entrevista-exclusiva-com-lucia-murat/>.



maneira sistêmica para pessoas negras no Brasil. Da pobreza à violência, física e emocional, *Glória* relata uma vivência que para *Camila* é algo inimaginável.

No primeiro momento o espectador é levado a crer que *Camila* pode de fato ajudar *Glória* com sua saúde mental, mas ao passo que a trama desenrola percebemos que a portuguesa – mergulhada em seus privilégios – não se sente confortável, ou mesmo disposta, a lidar com a realidade de outros corpos no Brasil. Este desconforto se transforma em *medo* – uma questão central desta pesquisa – da violência, que não a atinge, mas que agora ela sabe o quão profunda é, e do corpo negro. *Camila* não relaciona os terrores da vida de *Glória* com um racismo estrutural existente no Brasil, mas sim com a figura da ascensorista em si, de seu irmão *Jonas* que está encarcerado, e do mundo que a cerca de maneira geral. Isto se traduz como um medo do corpo negro, um medo do “outro”, do corpo que está relacionado à violência extrema, ao Grotesco, àquele corpo que não pode ser salvo – algo que se mostra enquanto um pensamento colonialista por parte da portuguesa. Este medo se torna cada vez mais profundo e *Camila* começa a se sentir perseguida, ainda que não esteja sendo, e neste caso o *monstro* que a persegue é o imaginário que criou sobre a figura de *Glória*, e de qualquer pessoa negra, ou seja, a partir de sua visão eurocêntrica mergulhada em resquícios da *colonialidade*, *Camila* tem para si que o corpo negro, de *Glória* ou outro, irá atentar contra sua pessoa. A partir do momento que a portuguesa se depara com um Rio de Janeiro que não está inserido num contexto Praça Paris ela se sente fora de seu meio eurocêntrico, concebido como civilizado, e se vê inserida em uma realidade outra, onde a suposta modernidade oferecida pelo padrão eurocêntrico se traduziu em séculos de violência e pobreza. Este choque de realidade faz com que *Camila* retome o pensamento colonialista, que já estava antes em sua mente, de que o corpo negro é o corpo passível de cometer violências, é o perigo iminente na sociedade.

Dada esta introdução à trama do filme e à algumas questões que a travessam, trataremos mais profundamente, no subtítulo a seguir, acerca das relações de *Praça Paris* com o imaginário do corpo negro a partir da *colonialidade* e como isto é trabalhado a partir do gênero do filme.

### 1.3 Como nascem os monstros? O horror da violência em Praça Paris (2018)

Após introduzirmos nosso objeto de estudo central, o filme *Praça Paris*, iremos, neste ponto da pesquisa, tratar das questões em torno da obra e de seu gênero cinematográfico, pontuando as relações entre estas questões e a categoria estética do Grotesco. Não podemos

categorizar *Praça Paris* simplesmente como um filme de horror, porém ele se insere no subgênero do horror denominado *thriller*, ou suspense, este fato faz com que o filme carregue consigo uma série de características, as quais abordaremos, tanto no que diz respeito à narrativa da trama, como às escolhas técnicas. Deste modo, apresentaremos alguns debates no que tange as relações entre o cinema de horror e as representações de certos corpos e grupos, pensando na dimensão política, social e étnica delas. Começamos este debate com outro trecho da entrevista citada anteriormente, onde Murat trata do gênero fílmico de *Praça Paris*, bem como a questão de ser uma mulher branca dirigindo um filme sobre racismo.

Brinquei sobre isso com a minha filha, a Júlia. Descobri que *Praça Paris* é autobiográfico. Mas só me dei conta quando o filme já estava pronto. Porque é paranoico? Exatamente! A gente acabou escolhendo uma frase: “*o amor é frágil onde o medo é forte*” para estar no cartaz, e acho que isso diz tudo. O medo toma conta dessas mulheres, provocando as mortes de outras pessoas. É um filme de gênero, um thriller [...] (MURAT, 2017, online)

Consideramos a resposta de Murat acima interessante para esta pesquisa na medida em que ela faz um reconhecimento de sua branquitude ao dizer que o filme é autobiográfico. A cineasta se reconhece enquanto pertencente a este grupo de mulheres brancas de classe média, que, assim como Camila, carregam em si um “medo branco” e, a partir de suas paranoias podem provocar e legitimar a violência sobre o corpo negro. Quando Murat se coloca no lugar da psicóloga não quer dizer que necessariamente agiria como a personagem na trama, mas sim demonstra como esse grupo de mulheres citado acima, a partir de sua branquitude, está suscetível a cometer a mesma violência que Camila comete, ou seja, a personagem representa uma autocrítica da diretora e um convite para espectadoras brancas repensarem seus locais de privilégio na sociedade brasileira, bem como a importância de suas ações para a perpetuação do racismo. Na resposta, a diretora também sinaliza que *Praça Paris* se trata de um filme do gênero *thriller*. Ainda sobre a classificação do filme citamos um trecho da entrevista<sup>18</sup> concedida por Raphael Montes a Bruno Martuci no site *Os Geeks*.

Nós não nos conhecíamos e a Lucia tinha esse projeto de filme há alguns anos. [...] A Lucia, certo dia, leu no jornal uma matéria que saiu sobre um dos meus livros, que sou escritor de livros policiais e de suspense. Ela leu os livros e, a partir da leitura dos livros, então decidiu me procurar, dizendo que queria fazer essa história, que ela já tinha ideia, em um thriller. Então tinha que ser uma história com elementos policiaiscos de tensão, de ganchos, de viradas e tudo mais e, ao mesmo tempo, um filme que tratasse do tema que ela queria e esse foi o nosso grande desafio. Eu lembro que uma das primeiras conversas que a gente teve, que eu já tinha visto alguns filmes da Lucia, e perguntei para ela as referências que ela tinha, o que a formava como cineasta, eu também tinha as minhas referências e elas não podiam ser opostas, então foi muito legal na verdade, porque eu e Lucia temos gostos muito diferentes, e eu falei: “*olha o nosso grande desafio é fazer um filme que agrade nós*”

<sup>18</sup> Ver mais em: <https://sitedosgeeks.com/praca-paris-e-lancado-em-meio-a-violencia-constante-no-rj-entrevista-com-elenco-e-a-diretora-lucia-murat/>.

*dois*". Eu gosto de filmes policiais, com suspense e com gancho e a Lucia gosta de filmes profundos e psicológicos, que trate de questões sociais e a gente encontrou esse lugar em "*Praça Paris*", que é fazer um filme com traços meus e traços dela. (MONTES, 2018, online)

A partir da entrevista de Raphael Montes, vemos como é importante a questão do gênero em *Praça Paris*, na medida em que Murat convidou o autor, conhecido por suas obras de romance policial e suspense, para coescrever o roteiro por justamente estar buscando trazer o universo dos *thrillers* para sua produção. Deste modo, os elementos do filme que fazem parte deste gênero cinematográfico são essenciais para sua análise. Como abordaremos neste subcapítulo, nenhum jogo de câmeras, efeito sonoro ou recurso narrativo é feito de tal maneira por acaso, todo o processo tem como objetivo criar o ambiente de suspense do filme, ou seja, criar um diálogo entre o medo branco, o racismo dele decorrente, e o subgênero do horror.

A estrutura "clássica" dos filmes de horror segue a lógica normalidade/anormalidade/normalidade (CARROL, 1999), ou seja, o mal, ou o monstro aparece na trama a fim de interferir negativamente no universo em questão, porém durante a obra são derrotados pelos mocinhos e o mundo pode voltar à naturalidade inicial – destacamos que esta é uma lógica clássica nas narrativas de horror, porém não representa a totalidade do gênero, como veremos posteriormente.

O subgênero do *thriller* geralmente segue esta mesma lógica, da normalidade que é interrompida e posteriormente restaurada. Lúcia Murat faz uso desta estrutura para instigar o espectador a questionar o que é a normalidade e o que esta construção diz acerca de construções sociais e privilégios. A partir disto fazemos a seguinte indagação: o normal para *Camila* seria nunca ter tido contato com *Glória* e seus relatos? Na lógica tradicional do cinema de horror, sim, pois a normalidade para *Camila* é sua existência enquanto uma mulher branca portuguesa de classe média. Portanto, quando *Glória*, com suas vivências atravessadas pelo racismo e violência, entra em sua vida, a personagem sente a perturbação de sua normalidade como uma ameaça a sua existência. Isto faz com que a psicóloga adentre em uma espiral de medo do "outro", buscando a todo custo a volta à normalidade, a partir da exclusão de *Glória*, e pessoas negras em geral, de sua vida.

O gênero e a categoria estética do Grotesco possuem alguns pontos de convergência, porém nesta pesquisa nos interessa centralmente a questão da alteridade, ou melhor, a negação dela - lembremos das categorizações do Grotesco entre o "nós" e os "outros" O corpo grotesco e o monstro são representações que fogem da normalidade estabelecida, ou seja, de alguma forma agridem aquilo que é considerado padrão na sociedade em que estão inseridas.

Fazemos duas indagações acerca do cinema de horror, e do subgênero ao qual *Praça Paris* pertence: 1) quem são os monstros nos filmes de horror? 2) O que causa medo nos personagens do filme e nos espectadores? Naturalmente as respostas para essas perguntas se alteram a partir do filme a qual elas se aplicam, porém, como pontuamos anteriormente, há uma dimensão política, étnica e social na escolha da construção dos monstros e dos medos – pontuamos que não podemos afirmar que todo filme de horror é político, ou carrega consigo uma dimensão de representação social, porém, é inegável que a construção dos monstros do cinema em muito se relaciona com os medos da sociedade em que os filmes foram produzidos, e, como trataremos, estes medos não surgem por acaso, mas sim por uma construção atravessada por elementos políticos. Para tratar destas questões que norteiam o horror e o político, trabalharemos com a obra “*A Filosofia do Horror*” (1999) de Noël Carroll;

Uma das maneiras de tentar vincular o gênero do horror aos objetivos de ordens sociais politicamente repressivas seria temática. Ou seja, tentar-se-ia mostrar que existem certos temas politicamente repressivos, encontrados de forma abrangente no gênero, que o mesmo gênero tende a consolidar. Por exemplo, poder-se-ia argumentar que o gênero do horror é essencialmente xenófobo: os monstros, dada sua atitude inerentemente hostil em relação à humanidade, representam um Outro predatório e mobilizam, de uma maneira que inerentemente a consolida, a imagem negativa dessas entidades políticas/sociais que ameaçam a ordem social estabelecida no plano de nação, classe, raça e gênero. (CARROL, 1999, p. 276 e 277)

A partir da citação anterior introduzimos um caráter do gênero do cinema de horror, e de seus subgêneros, que já se mostrou de maneira hegemônica, à primeira vista, a partir do que era, e é, produzido no gênero – aqui nos referimos às produções *mainstream* do gênero, principalmente àquelas que se inserem no contexto hollywoodiano. Na conformação temática e narrativa que se tem como “clássica” dentro do horror – aqui denominamos de clássica aquela porção de produções que ocorreram principalmente a partir dos anos setenta nos EUA, quando o gênero começou a se expandir e a se inserir no circuito mundial de cinema – é comum observarmos temas políticos de maneira escancarada ou a partir de metáforas dentro das produções. Neste sentido cabe tratarmos de alguns pontos interessantes dentro destes eixos temáticos que dialogam com os caminhos escolhidos em *Praça Paris*.

Começamos tratando da figura da *final girl*, personagem chave nestas produções de horror “clássicas” principalmente no subgênero *slasher*<sup>19</sup> – que foi um dos responsáveis pela

---

<sup>19</sup>Subgênero do horror popularizado a partir da década de setenta nos EUA, as tramas tradicionalmente envolvem um grupo de jovens e um assassino que mata aleatoriamente. A partir da análise dos personagens que compõem o grupo perseguido e o assassino em questão, podemos perceber estruturas políticas e de representação da sociedade onde o filme foi produzido. Neste gênero destacamos obras marcantes do horror como *Massacre da Serra Elétrica (The Texas Chain Saw Massacre)* (1974), *Sexta-Feira 13 (Friday the 13th)* (1980), *Halloween – A Noite do Terror (Halloween)* (1978) e *Pânico (Scream)* (1996). Estas obras tiveram tal sucesso nas bilheterias mundiais que se transformaram em franquias altamente rentáveis, tendo filmes lançados até a contemporaneidade.

popularização do horror a partir da década de setenta. Estas personagens femininas eram hegemonicamente retratadas enquanto mulheres “comportadas”, que expressavam sua sexualidade a partir do que se acreditava ser correto dentro das estruturas morais. Importante falarmos da questão étnica dessas personagens, que eram sempre brancas, o que dialoga com o Grotesco no sentido em que o corpo branco é aquele que pode ser sublimado – ou nesse caso aquele que sobrevive ao monstruoso no filme – portanto, a mensagem que se passava nessa estrutura narrativa do horror era que apenas mulheres brancas que seguissem as regras morais impostas eram passíveis de sobreviver. Ao mesmo tempo em que se tinha essa conformação das *final girls*, havia também um outro escopo de personagens femininas super sexualizadas, tanto na maneira como lidavam com o sexo na narrativa, como na maneira em que seus corpos eram expostos na tela. Para além desta hiper sexualização há também a representação hegemônica destas mulheres enquanto burras, o que se mostra como uma narrativa machista onde mulheres com sexualidade livre são relacionadas à falta de inteligência, e, portanto, alvos fáceis para o monstruoso em questão. Estas personagens costumavam morrer rapidamente na trama e de maneiras especialmente violentas, o que pode ser lido como um aviso às mulheres sexualmente livres de que não serão poupadas, ou que não serão sublimadas. Sobre esta questão das mulheres e suas representações nos filmes de horror Carrol diz.

[...] poder-se-ia entender que as ficções de horror tivessem a função de assustar as pessoas, para que aceitassem com submissão seus papéis sociais. [...] As feministas mostraram que, em muitas ficções de horror recentes, não raro as vítimas do horrível ataque do monstro são mulheres adolescentes sexualmente ativas. [...] a articulação de um persistente aviso sexista de que as mulheres devem manter-se na linha, porque estão sempre e devem estar à mercê dos machos na sociedade patriarcal. (CARROL, 1999, p. 277)

No que diz respeito à raça, há a presença de personagens negros nestes filmes, porém os locais que estes ocupam muito dizem sobre a configuração da narrativa deles. Na lógica que apresentamos acima, da estrutura clássica do cinema de horror, os personagens negros, usualmente, se mostram como o alívio cômico das tramas, sendo os amigos “engraçados” da *final girl* em questão – importante pontuarmos que também se coloca em xeque a inteligência de tais personagens, que geralmente são retratados de forma abobalhada, os levando a uma morte prematura nas tramas. Sobre esta relação entre o humor e o racismo citamos Adilson Moreira e sua concepção do *Racismo Recreativo*<sup>20</sup>.

[...] o humor não é mero produto de idéias que surgem espontaneamente nas cabeças das pessoas. As piadas que elas contam são produtos culturais, são manifestações de sentidos culturais que existem em dada sociedade. Por esse motivo, o humor não pode ser reduzido a algo independente do contexto social no qual existe. [...] Pensamos que o racismo recreativo é uma política cultural característica de uma sociedade que

<sup>20</sup> Ver mais em: MOREIRA, Adilson. *Racismo recreativo*. São Paulo: Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

formulou uma narrativa específica sobre relações raciais entre negros e brancos: a transcendência racial. Esse discurso permite que pessoas brancas possam utilizar o humor para expressar sua hostilidade por minorias raciais e ainda assim afirmar que elas não são racistas, reproduzindo então a noção de que construímos uma moralidade pública baseada na cordialidade racial. (MOREIRA, 2019, p. 94 e 95)

Desta forma, tais corpos, nesta estrutura “clássica” do horror não ocupam o lugar de protagonistas, nem o local dos que podem ser salvos ou sublimados. Esta é uma característica que se faz presente também no Grotesco, sendo que certos corpos são considerados não só como aqueles que causam aversão, mas também, o riso. Sobre a relação de pessoas negras com o cinema de horror, citamos Jordan Peele, diretor de cinema e homem negro, responsável por filmes do gênero aclamados pela crítica - trataremos do cineasta novamente posteriormente neste ponto.

Audiências negras são obcecadas por filmes de horror, mas constantemente frustradas com eles. Parte da razão remete ao monólogo de Eddie Murphy, sobre como uma família negra reagiria muito diferente de uma família branca em um filme de horror. Há uma percepção aguçada que afro-americanos desenvolveram ao estarem alerta ao racismo e outros horrores reais aos quais fomos submetidos por anos. (PEELE, 2018, tradução nossa)<sup>21</sup>

Outra questão que podemos observar nos filmes de horror “clássicos” é a questão da xenofobia, ou do mal ser um ente externo à cultura “normal” da obra em questão. É importante considerarmos que os filmes produzidos por Hollywood, nas últimas décadas do século XX, foram concebidos no contexto da Guerra Fria e, posteriormente, em meio aos embates com nações árabes, portanto o medo do inimigo estrangeiro era, e ainda o é, algo hegemônico na sociedade norte americana. Desta forma, era comum que o monstruoso fosse relacionado ao mal externo eminente. Ou seja, mostravam-se nas telas de cinema monstros alienígenas como uma metáfora para os perigos fora da “normalidade” norte americana. Um exemplo clássico desta representação é a obra *Invasores de Corpos (Body Snatchers)* (1993)<sup>22</sup> que retrata uma invasão alienígena aos Estados Unidos da América, onde estes seres monstruosos se apoderam das mentes e corpos de pessoas a fim de possibilitar a dominação mundial. O filme se mostra como uma metáfora para o perigo que ideologias externas, neste caso o comunismo, representam para a sociedade norte americana, e como elas poderiam se alastrar entre as

<sup>21</sup> Black audiences are obsessed with horror films but consistently frustrated with them. Part of the reason goes back to the Eddie Murphy routine<sup>21</sup> about how a black family would be much different than a white family in a horror movie. There is a heightened awareness that black Americans have developed in looking out for racism and the real horrors that we've been subjected to for years. Disponível em: <https://www.vulture.com/article/get-out-oral-history-jordan-peeel.html>.

<sup>22</sup> *INVASORES De Corpos*. Direção de Abel Ferrara. Estados Unidos da América: Warner Bros. Pictures, 1987. 1 DVD (87 min).

peessoas, a partir de dominação do corpo, ou uma lavagem cerebral, e finalmente levar ao fim da sociedade “normal” norte americana. Complementamos com Carrol.

[...] os monstros devem ser entendidos como violações de categorias culturais vigentes. Sob essa luz, o confronto com o monstro e a derrota dele nas ficções de horror poderiam ser sistematicamente lidos como uma restauração e uma defesa da visão de mundo estabelecida, que é encontrada nos esquemas culturais. (CARROL, 1999, p. 281)

Abordamos até agora como os filmes de horror podem de fato ser usados como ferramenta social de controle, assustando as pessoas para que elas não burlem seus papéis sociais estabelecidos. Porém, como Carrol defende, e como entendemos nesta pesquisa, “[...] o imaginário do horror pode ser, e foi, usado a serviço de temas politicamente progressistas em contextos sociais dados.” (p. 279), ou seja, o horror não é obrigatoriamente repressivo, ou sempre uma ferramenta do *status quo*, ele pode ser, e por muitas vezes é, revolucionário, completamos com Carrol.

[...] a ideia de que o gênero do horror persista porque presta o útil serviço de projetar temas ideologicamente repressivos pode ser questionada, em primeiro lugar, observando-se que as ficções de horror nem sempre, e portanto, não confiavelmente desempenham essa função porque 1) muitas podem não projetar nenhum tema ideológico, repressivo ou não, e 2) porque não raro elas podem projetar temas significativamente progressistas. (CARROL, 1999, p. 279)

Nas últimas décadas temos observado uma série de produções de horror, contemporâneas a *Praça Paris*, que se utilizam das ferramentas narrativas e de estilo do gênero para transmitir uma mensagem progressista. Neste sentido citamos algumas produções que têm sido destaque nos últimos anos no mercado do cinema de horror, e que têm apresentado as possibilidades do gênero enquanto linguagem para debates de temas políticos. *A Bruxa (The Witch)* (2015)<sup>23</sup> de Robert Eggers por exemplo, apresenta em sua trama o tema comum no cinema de horror, da bruxaria, porém inverte os tradicionais papéis dos personagens, sendo assim o monstruoso não se mostra a partir da figura da bruxa, ou do satânico, mas sim da repressão da mulher e na demonização de sua liberdade. Em *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite (Midsommar)* (2019)<sup>24</sup> de Ari Aster tem-se a presença da cultura do estrangeiro enquanto algo chocante, porém no decorrer da trama o espectador é convidado a questionar se o “mal” vem a partir desta alteridade ou do relacionamento abusivo em que a personagem principal está inserida, levantando um debate acerca de saúde mental e machismo.

<sup>23</sup> A Bruxa. Direção de Robert Eggers. Estados Unidos da América e Canadá: Parts and Labor; Rooks Nest Entertainment; RT Features, 2015. 1 DVD (93 min).

<sup>24</sup> MIDSOMMAR - O Mal Não Espera a Noite. Direção de Ari Aster. Estados Unidos da América e Suécia: A24; Parts and Labour; B-Reel Films, 2019. 1 DVD (147 min).

Citamos ainda: *Corra! (Get Out)* (2017)<sup>25</sup> de Jordan Peele; *Lovecraft Country* (2020)<sup>26</sup> de Misha Green; *Them* de Little Marvin (2021)<sup>27</sup>. Estas três produções apresentam em suas tramas temas que se relacionam ao monstruoso e ao fantástico, porém, se utilizam destes elementos da anormalidade para denunciar o racismo, que vem dos humanos inseridos na sociedade vigente, mostrando que o verdadeiro mal pode não estar naquilo que se mostra como fora da normalidade, mas sim na base de uma sociedade tida como aparentemente normal e justa. É neste contexto que *Praça Paris* se insere, instigando o espectador a perceber que o racismo é o monstruoso, como veremos a partir da análise do filme posteriormente nesta pesquisa.

Consideramos interessante a fala abaixo, de Jordan Peele, para tratar de uma possível categorização para *Praça Paris* – possível pois não foi algo afirmado pela diretora – que vai além do subgênero do *thriller*. Faz sentido pensarmos a obra enquanto parte do que Peele nomeia como “*thriller social*”, na medida em que de fato, tanto em seu filme *Corra!* como em *Praça Paris*, o tema central é o racismo. Ou seja, ambos diretores optam por se utilizarem das ferramentas do cinema de horror, e de seus subgêneros, para instigar o espectador ao mal que faz parte da própria realidade, e não está somente na tela, como seria o caso de um ser de outro planeta. Consideramos, portanto, interessante pensar nesta categoria que Peele propõe para a análise de *Praça Paris*, sendo que esta também engloba os outros filmes citados e tem sido cada vez mais presente na sétima arte.

Eu estava tentando compreender qual seria o gênero desse filme, e horror não o contemplava de fato. Thriller psicológico também não funcionava, então eu pensei, *thriller social*. O vilão é a sociedade – essas coisas que são inerentes a todos nós, e proporcionam coisas boas, porém provam, por fim, que humanos sempre serão bárbaros em alguma medida. Eu acho que forjei o termo *thriller social*, mas eu definitivamente não o inventei. (PEELE, 2018, tradução nossa)<sup>28</sup>

Pensemos de que modo *Praça Paris* desloca certos modos de fazer filmes do gênero do horror e sugere outras possibilidades, tal como as obras previamente citadas. Se a trama é ambientada no Brasil o coerente é considerar que a “invasora”, ou a que foge à normalidade, de fato, é *Camila*, na medida em que a mulher é estrangeira. Porém, a psicóloga é natural de

<sup>25</sup> CORRA!. Direção de Jordan Peele. Estados Unidos da América: Blumhouse Productions; Monkeypaw Productions; QC Entertainment, 2017. 1 DVD (103 min).

<sup>26</sup> LOVECRAFT, Country. Diversos diretores. Estados Unidos da América: Afemme,; Monkeypaw Productions; Bad Robot Productions; Warner Bros. Television, 2020. (53-68 min)

<sup>27</sup> THEM. Diversos diretores. Estados Unidos da América: Sony Pictures Television; Amazon Studios; Vertigo Entertainment; Hillman Grad Productions; Odd Man Out, 2021. (33-55 min)

<sup>28</sup> I was trying to figure out what genre this movie was, and horror didn't quite do it. Psychological thriller didn't do it, and so I thought, *Social thriller*. The bad guy is society — these things that are innate in all of us, and provide good things, but ultimately prove that humans are always going to be barbaric, to an extent. I think I coined the term *social thriller*, but I definitely didn't invent it. Disponível em: <https://www.vulture.com/article/get-out-oral-history-jordan-peeel.html>



Portugal, o que, por uma óbvia carga histórica, interfere na maneira que a mulher se porta no Brasil, outrora colônia de seu país de origem. A mulher, tal como seus antepassados, “invade” o país, ao mesmo tempo em que se considera “dona” do território. É interessante perceber como Murat joga com a questão do *medo* e do “alienígena” no filme, ao passo que é o corpo negro de *Glória* que irá amedrontar *Camila*, e não o corpo estrangeiro da psicóloga que irá apavorar a ascensorista. Apesar disto, é de fato a “invasora” *Camila* que traz o mal para o filme, de forma que é o medo e o racismo da portuguesa que fazem com que um homem negro seja assassinado na trama. Deste modo, Murat coloca *Camila* enquanto o perigo real, ou o elemento desagregador. Concluindo, diferente da tradicional orientação dos filmes do gênero, em *Praça Paris* o mal e o medo não são causados pelo mesmo personagem, o que suscita questionamentos acerca das reais ameaças presentes na sociedade brasileira.

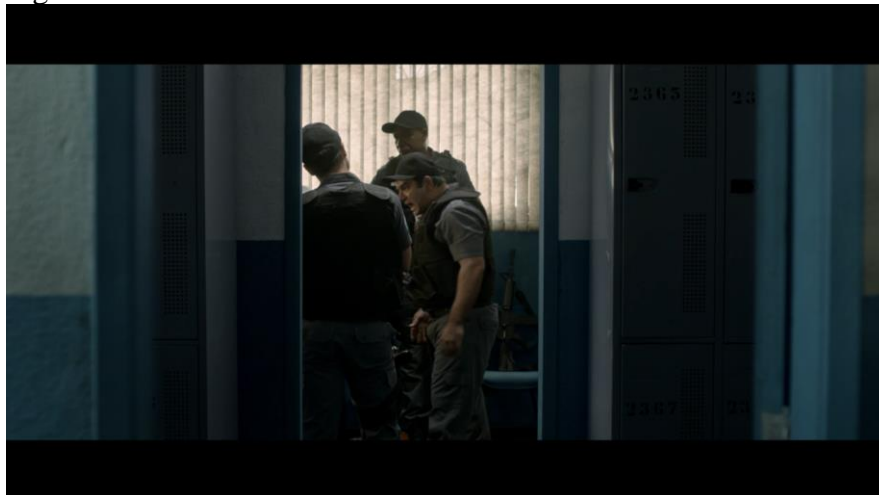
Uma das mais marcantes características dos filmes de *thriller* é a impressão de participação do espectador na trama, proporcionada por uma série de ferramentas narrativas e técnicas para “[...] criar um efeito de suspense eficaz no espectador [...]” (ALMEIDA, 2016, p. 21). Sobre as escolhas técnicas da filmagem de *Praça Paris*, a diretora opta por um uso de câmeras que suscita no espectador uma sensação de assistir ao filme a partir de um local de observador direto. Ou seja, a filmagem é feita de tal maneira que as cenas não parecem de um filme propriamente dito, com um foco fixo nos atores que denota uma imagem construída, o movimento da câmera remete à visão dos olhos, à movimentação ocular, o que causa no espectador a sensação de estar observando a cena em primeira pessoa, evocando a realidade do que é mostrado. Esta técnica é comum nos filmes de *thriller*, pois faz com que o observador se sinta inserido na trama, o que alimenta a atmosfera de perseguição que o filme explora, tensionando a angústia inerente aos filmes de suspense.

As escolhas de efeito sonoro também foram feitas a fim de criar este “ambiente de suspense” no decorrer da trama. É comum na obra a presença de sons que remetem ao medo, ou que causam a sensação de angústia. Esta é uma técnica tradicional nos filmes de *thriller*, que, da mesma forma em que a filmagem é feita, se mostra como uma escolha para propiciar ao espectador uma inserção na atmosfera de medo que a trama aborda, resultando em uma experiência sensorial mais profunda. Acerca destas características do *thriller* citamos o filósofo Irving Singer.

[...] deve profundamente vivificar a nossa experiência sensorial através da excitação cuidadosamente cronometrada que ocorre nos momentos cruciais da narrativa. As imagens chegam e ativam o sentido dos nossos órgãos de maneira a que possam ser desagradáveis no momento, embora sejam bastante aceitáveis e até bem-vindas como artifícios astutos que nos possibilitem apreciar o filme. (apud ALMEIDA, 2016, p. 22)

A partir da cena de *Praça Paris* abaixo representada pela figura 1, abordaremos como os recursos sonoros próprios dos filmes de *thriller* são empregados na obra. Na sequência anterior às imagens inseridas abaixo, *Glória* vai visitar seu irmão *Jonas* na penitenciária, algo corriqueiro, e ao chegar no local é informada de que sua visita não poderia ocorrer, sem maiores explicações. Ao retornar para sua casa a mulher é interceptada por um grupo de policiais militares, que já a aguardavam, afim de interrogá-la acerca de *Jonas*, supostamente mandante, ainda que preso, de um tiroteio que ocorreu na favela. *Glória* é então levada a força para uma delegacia, onde é acusada de ajudar seu irmão a comandar o tráfico de drogas local a partir de troca de informações entre ele e outros traficantes na comunidade. Na delegacia *Glória* é interrogada pelos policiais de forma agressiva, ao mesmo tempo que é agredida, o que podemos denominar de tortura. A partir do começo do interrogatório as vozes dos policiais começam a ficar distantes e abafadas, causando a impressão de uma espécie de transe. O objetivo desta técnica é fazer com que o espectador sinta, dadas as devidas proporções, o que *Glória* está sentindo naquela situação de violência, na medida em que estas técnicas sonoras se mostram como uma tentativa da personagem de escapar daquela situação mentalmente, desassociando do trauma. Portanto, como pontuamos anteriormente, existe uma série de ferramentas técnicas e escolhas de direção que permitem a criação da atmosfera de suspense e medo do filme de *thriller*, e esta cena é um exemplo de como estas técnicas foram empregadas em *Praça Paris*.

Figura 1 - Cena 1



(00:28:08)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Ainda nesta sequência outra ferramenta do subgênero é empregada no filme, a movimentação da câmera. A partir do momento em que *Glória* começa a ser agredida o espectador não vê mais a personagem diretamente, mas sabemos da agração pela cena

apresentada abaixo pela figura 2, o que ocorre é um corte de câmeras que agora mostra a sessão de tortura a partir da porta da sala, como aparece na imagem acima. Como pontuamos anteriormente esta técnica de filmagem é comum nos filmes de suspense, de forma que passa ao espectador uma sensação de participar da cena, como se ele estivesse vendo os fatos da trama a olho nú, como um observador escondido.

Figura 2 - Cena 2



(00:28:43)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Seguimos discorrendo sobre uma cena chave da obra, que marca um dos picos de suspense do filme e escancara questões primordiais para a obra como um todo e para esta pesquisa. Após assistir um vídeo de uma mulher passando por uma sessão de tortura por traficantes no celular de *Glória*, a psicóloga, que já começa a se sentir ameaçada pelas violências do mundo que cerca a ascensorista, tem um pesadelo onde se encontra em situação parecida com a que assistiu no vídeo. A partir de suas próprias construções, dos relatos de *Glória* e do vídeo que assistiu, *Camila* cria um imaginário sobre o que é a favela, apresentado em seu pesadelo. Tal concepção de *Camila* sobre a realidade das comunidades dialoga com o conceito do *mito da marginalidade*, de Janice Perlman.

[...] a definição de marginalidade a partir do *habitat* externo do pobre para incluir qualidades interiores pessoais. Esta posição tem sido chamada a escola ecológica da marginalidade, que isola o gueto ou a favela como um espaço fisicamente delimitado, dentro do qual todo mundo é marginal [...]. (PERLMAN, 1977, p. 126)

As imagens abaixo, apresentadas pelas figuras 2 e 4, retiradas de tal cena, mostram o pesadelo da psicóloga onde traficantes a torturam com armas e raspam sua cabeça. A portuguesa então consegue fugir da situação nua, correndo por vielas escuras, sujas e inóspitas, cenário que ela construiu como sendo aquele das favelas. Esta é uma cena importante do filme pois traz a questão do mal iminente, na medida em que em nenhum momento da trama *Camila* foi de fato ameaçada por traficantes, ou mesmo esteve em uma comunidade, a suposta

perseguição, que não existe de fato, é fruto apenas de sua imaginação. Pontuamos que este elemento dialoga com o Grotesco no sentido em que há o medo do outro e de seu espaço, e mesmo aversão, daquele que não faz parte do mundo da portuguesa. A partir de um vídeo, que de fato mostra a violência dentro das favelas, a psicóloga cria todo um imaginário sobre o local e os corpos que lá circulam, pensando ainda que também pode ser ameaçada por tais monstros que lá habitam, o que começa a conduzir a personagem para um medo do corpo negro em geral.

Figura 3 - Cena 3



(01:10:11)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 4 - Cena 4



(01:10:20)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Sobre a questão dos monstros nos filmes de *thriller*, que pontuamos anteriormente, trazemos a cena, que aparece abaixo, na figura 5, para análise. Nela, *Glória* conversa com Camila, durante uma sessão, sobre seu irmão *Jonas*, tido pela portuguesa como o primeiro “monstro” no contexto da trama. É interessante tratarmos dessa cena para pensarmos acerca da

dimensão social do monstro, no sentido de pensar como eles adentram neste suposto aspecto de monstruosidade. Para *Camila*, *Jonas* se mostra como mau em sua essência, a psicóloga em nenhum momento da trama considera a vivência que levou o homem até o crime e conseqüentemente a ações violentas. *Glória* instiga a portuguesa, sem sucesso, a enxergar a dimensão social do destino de seu irmão, ao dizer que ele não nasceu ruim, mas se tornou pela vivência que teve. Como *Glória* relata ao falar de seu passado, ela e o irmão foram criados em um lar onde a violência, inclusive sexual, era corriqueira, isto fez com que os irmãos, ainda crianças, tivessem que reagir ao pai agressor. O que se segue é a tragédia onde *Jonas* tenta proteger a irmã dos ataques de seu pai, acaba por machucar e *Glória* o mata. Para proteger a irmã da justiça o menino assume a culpa pelo assassinato, o que faz com que ele seja preso na FEBEM<sup>29</sup>. É bem sabido que os locais de encarceramento no Brasil são pautados no *punitivismo*, o que faz com que sejam instituições não de ressocialização, mas sim de violência como forma de castigo para os supostos párias da sociedade, em sua maioria homens negros<sup>30</sup>.

Figura 5 - Cena 5



(00:14:45 – 00:14:52)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

<sup>29</sup>Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor, atualmente tais instituições são denominadas de Fundação Casa. Tais locais existem para ressocializar menores infratores, porém, a partir de denúncias, se tornou de conhecimento público que a realidade destas instituições é pautada no punitivismo, a partir da violência, inclusive sexual. Ver mais em: <https://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/2019-10-23/agressoes-tortura-e-violencia-psicologica-dao-otom-na-fundacao-casa.html>; <https://www.brasilefato.com.br/especiais/especial-or-a-febem-nao-morreu>; <https://oglobo.globo.com/brasil/brasil-denunciado-na-oea-por-tortura-na-fundacao-casa-25064502>.

<sup>30</sup>“O Brasil é hoje o 3º país com a maior população carcerária do mundo. Ao todo são 726.712 presos. Desse número, 64% são negros, e 55% possuem entre 18 e 29 anos, ou seja, são os jovens negros que lotam os presídios nacionais. Além disso, 75% da população carcerária não cursaram o ensino médio e menos de 1% possui ensino superior. A maior parte dos crimes está relacionado ao tráfico de drogas com índice de 28%, contudo, 40% do total são presos provisórios, ainda sem condenação. Acerca do regime, 38% cumprem pena em regime fechado.” (CARVALHO, 2018, p.1)

*Jonas*, inocente de qualquer crime, se vê novamente obrigado a sobreviver em um ambiente onde a violência é regra. Apesar do relato de *Glória* sobre a história de seu irmão, a psicóloga não consegue enxergar a dimensão humana do suposto monstro, nem as condições sociais que levaram o menino que buscava proteger a irmã a se tornar um homem violento e repleto de ódio. A trama instiga o espectador a se questionar acerca de questões que *Camila* não enxerga, teria *Jonas* outro destino se não estivesse inserido em uma realidade repleta de violências? Teria *Jonas* outro destino se tivesse tido um acompanhamento humano e não apenas punições? Teria *Jonas* esse destino se a ele fosse dada outra chance de viver em sociedade? Estas são questões que convidamos os leitores a se questionarem também, e pontuamos que a incapacidade de *Camila* de enxergar *Jonas* enquanto humano, e não monstro, se conecta com o Grotesco no sentido em que há a desumanização de seu corpo. A partir da visão racista e repleta de branquitude da psicóloga, *Jonas* não pode ter humanidade em si, ele não pode ter se tornado o homem que é por causa de um sistema que oprime o corpo negro estruturalmente, a portuguesa se contenta com a realização de que ele é ruim pois é o outro, pois é o monstro. A separação entre o “nós” e os “outros” nessa cena se faz de maneira clara, a portuguesa não tem interesse em considerar a vida criminosa de *Jonas* a partir de um ponto de vista social, pois isto significaria que ela mesma poderia vir a se tornar o monstro, algo inconcebível para a psicóloga, nesse sentido a humanização da figura de *Jonas* significaria uma união entre o “nós” e os “outros”, ou ainda um entendimento da alteridade. Estas colocações nos suscitam novamente a pergunta: quem são os monstros nos filmes de horror? Completamos citando José Gil, relacionando suas colocações com a falta de interesse de *Camila* em compreender *Jonas* enquanto um produto de sua vivência, e sua incapacidade de se imaginar na mesma situação que ele.

Ora nós exigimos mais dos monstros, pedimos-lhes, justamente, que nos inquietem, que nos provoquem vertigens, que abalem permanentemente as nossas mais sólidas certezas; porque necessitamos de certezas sobre a nossa identidade humana ameaçada de indefinição. Os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser (GIL, 2006, p. 168).

Seguimos abordando a dimensão do medo e do monstruoso, e de como Murat joga com estas categorias, a partir da cena apresentada abaixo na figura 6. Na imagem vemos *Glória* a partir do olho mágico da porta da psicóloga, a filmagem em primeira pessoa, como se estivéssemos vendo o que *Camila* vê, mostra novamente a técnica que aproxima o espectador ao filme, intensificando a atmosfera de suspense. Neste momento da trama, *Camila* não enxerga somente *Jonas* como o monstro, ou um perigo iminente para si mesma, ela começa a temer

também *Glória*, após assistir ao vídeo que pontuamos anteriormente em seu celular. Apavorada pela violência que cerca *Glória*, a portuguesa anuncia que não será mais sua terapeuta.

A ascensorista tenta conversar com *Camila* indo até a casa dela, o que de fato é errado na relação entre paciente e psicólogo, e uma intromissão na intimidade de *Camila*, porém acreditamos que isto não justifica a postura agressiva da portuguesa. A psicóloga logo entende a presença de *Glória* como uma ameaça a sua integridade. Isto demonstra a profundidade do medo de *Camila* do corpo negro, no sentido em que mesmo conhecendo *Glória* e sua índole, ainda tem medo dela, não só dela, mas de todas as pessoas negras que cruzam seu caminho, o que se denomina de racismo. A ascensorista tenta acalmar a psicóloga, dizendo que a mulher a conhece e que não precisa ter esse medo, porém a portuguesa permanece em uma crescente de medo e ansiedade e acaba por empurrar *Glória* com violência, como podemos ver na figura 7 apresentada abaixo. Portanto, apesar do corpo da ascensorista ser aquele que provoca medo na portuguesa, é *Camila* que tem uma postura violenta com *Glória*.

Figura 6 - Cena 6



(01:17:09)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 7 - Cena 7



(01:17:29 – 01:19:20)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Tratamos, desta forma, de alguns pontos do universo dos filmes de horror, focando em questões que dialogam com nossa fonte, um filme do subgênero do *thriller*. Centralmente neste ponto da pesquisa nos interessou abordar como os monstros dos filmes de horror, em muitos casos, se forjam a partir de construções sociais, étnicas e políticas. Neste sentido, procuramos demonstrar como a construção de *Jonas* enquanto o monstro da obra, a partir da visão de *Camila*, está repleta de um imaginário construído a partir do medo do “outro”, do medo do corpo negro, de permanências coloniais. Tais construções não dizem respeito somente à *Camila* enquanto indivíduo, mas sim todos aqueles que se beneficiam da branquitude e do racismo, sendo o imaginário racista acerca do corpo negro construído a partir da *colonialidade*, e perpetuado por um sistema que não procura reparar as profundas chagas da escravidão, mas sim preservá-las, por interesse em manter o privilégio branco dentro da sociedade.



## 2 A HIDRA DA COLONIALIDADE

### 2.1 O Grotesco desde o Sul

é tempo de aprendermos a nos libertar do espelho eurocêntrico onde nossa imagem é sempre, necessariamente, distorcida. É tempo, enfim, de deixar de ser o que não somos.  
(QUIJANO, 2005, p. 139)

Após o capítulo inicial desta dissertação, onde abordamos questões referentes ao nosso filme de estudo *Praça Paris* (2018), no que diz respeito a sua autoria, inserção no cinema nacional e seu gênero, iremos, neste segundo momento, nos debruçar sobre os conceitos que mobilizamos com nossos questionamentos norteadores nesta pesquisa. Desta forma, propomos um distanciamento momentâneo do universo cinematográfico, ainda que conexões com *Praça Paris* serão feitas de maneira ampla. Trataremos, portanto, da categoria estética do Grotesco, da modernidade, da *colonialidade* e de que forma estes temas dialogam com nosso filme objeto. Iniciamos tal discussão a partir da seguinte citação de Walter Mignolo.

O que aconteceu, então, no século XVI que iria mudar a ordem mundial, transformando-a naquela em que vivemos hoje? O advento da “modernidade” poderia ser uma resposta simples e geral, mas... quando, como, onde e por quê? (MIGNOLO, 2017, p. 3)

É bem certo, como o autor aponta, que a modernidade<sup>31</sup> foi um processo que mudou, e moldou, o mundo, para além do eixo europeu de onde emergiu. O fenômeno, que teve início no Renascimento, fez com que o homem europeu se declarasse enquanto “*dono de seu destino*” e a partir disso forjasse uma mentalidade de “*predestinação*”, desta forma, desde uma “*auto validação*”, estes homens se intitularam enquanto os responsáveis por empreender um projeto mundial criado pelos próprios. Neste sentido, há um rompimento com a tradição escolástica medieval e um retorno ao homem como centro do mundo, alinhado a um resgate da cultura Greco-Romana. Forma-se, então, a partir do Renascimento, uma linha temporal imaginária, que compreende a marcha do homem europeu rumo ao “progresso” ocidental iniciada na antiguidade Greco-Romana, passando pelo Renascimento, em direção à modernidade. É esta linha temporal, criada neste contexto, que se forjam as categorias de Antiguidade e Idade Média

---

<sup>31</sup> “[...] a ideia da “modernidade”. Apareceu primeiro como uma colonização dupla, do tempo e do espaço. Estou também argumentando que a colonização do espaço e do tempo são os dois pilares da civilização ocidental.” (MIGNOLO, 2017, p. 4)

- divisões temporais que utilizamos até a contemporaneidade. Isto já expõe como a modernidade altera o tempo e o espaço, tanto internamente na Europa, quanto externamente a partir da expansão marítima do século XVI. Como coloca Mignolo.

A colonização do tempo e do espaço são fundamentais para a retórica da modernidade: o Renascimento colonizou o tempo ao inventar a Idade Média e a Antiguidade, assim se colocando no presente inevitável da história e preparando o terreno para a Europa se tornar o centro do espaço. (MIGLONO, 2017, p. 13)

Portanto, ao apropriar-se da temporalidade de sua própria existência, e classificá-la a partir da experiência do Renascimento, o homem moderno torna-se responsável pelo seu destino, rompendo em partes – colocamos em partes, pois a Igreja Católica e suas mentalidades ainda se mostram como centrais neste processo - com o controle da religião sobre a existência, como se tinha na Idade Média, ocorrendo então a secularização da vida. Complementamos a discussão com Aníbal Quijano.

O fato de que os europeus ocidentais imaginaram ser a culminação de uma trajetória civilizatória desde um estado de natureza, levou-os também a pensar-se como os modernos da humanidade e de sua história, isto é, como o novo e ao mesmo tempo o mais avançado da espécie. Mas já que ao mesmo tempo atribuíam ao restante da espécie o pertencimento a uma categoria, por natureza, inferior e por isso anterior, isto é, o passado no processo da espécie, os europeus imaginaram também serem não apenas os portadores exclusivos de tal modernidade, mas igualmente seus exclusivos criadores e protagonistas. (QUIJANO, 2005, p. 122)

O homem moderno, ao se nomear como protagonista da trajetória “heroica” da Europa rumo ao progresso, cria categorias de classificação da humanidade, dividindo aqueles que constroem e participam da modernidade, os homens brancos europeus, e aqueles aquém dela. Esta separação se mostra enquanto definidora para a experiência da modernidade nos países não europeus – o que trataremos posteriormente enquanto a face oculta da modernidade. Voltemos à ideia de predestinação forjada neste processo, ao entender-se como dono de seu destino, o homem moderno trás para si próprio uma prerrogativa que antes se definia enquanto destinada à Deus. Deste modo, a predestinação agora não se configura enquanto divina no sentido místico, ainda que conserve a mesma carga dogmática, mas sim enquanto uma construção do homem moderno para si próprio, como uma “*auto sublimação*”. Acerca desta discussão citamos Grosfoguel.

René Descartes, fundador da filosofia ocidental moderna [...] Descartes substitui Deus, fundamento do conhecimento na teopolítica do conhecimento da Europa da Idade Média, pelo Homem (ocidental), fundamento do conhecimento na Europa dos tempos modernos. Todos os atributos de Deus são agora extrapolados para o Homem (ocidental). Essa Verdade universal que está para além do tempo e do espaço, o acesso privilegiado às leis do universo, e a capacidade de produzir conhecimento e teorias científicas, tudo isto está agora situado na mente do Homem ocidental. (GROSFUGUEL, 2008, p. 119)

Como o autor apresenta, certas apropriações que antes eram assimiladas ao divino agora são atribuídas pelo homem moderno a si próprio, nesta medida, estes homens compreendem-se enquanto os representantes das prerrogativas do divino na Terra. A partir desta “*auto categorização*” que cria-se o terreno fértil para a concepção da categoria estética do Grotresco, como explicamos a seguir.

Embora obras que se enquadram no Grotresco e discussões acerca do tema já existissem antes dos escritos de Victor Hugo, ele foi teorizado, pelo autor, enquanto categoria estética em 1827, no prefácio de sua peça *Cromwell*, denominado *Do Grotresco e do Sublime*. A partir desta obra começa a se pensar o Grotresco enquanto um fenômeno da modernidade, como um produto do “sentimento entre os modernos que é mais que a gravidade e menos que a tristeza: a melancolia” (HUGO, 2017, p.23). Hugo aponta que esta melancolia tem sua raiz na dualidade do homem moderno, que apesar de se entender enquanto representante do divino, ainda se vê preso a sua condição terrena de modo que esta dicotomia “[...] ensina ao homem que ele tem duas vidas que deve viver [...] ele é duplo como seu destino, que há nele um animal e uma inteligência [...]” (HUGO, 2017, p. 22). Esta dualidade do corpo terreno e a busca pelo sublime faz com que o homem moderno sinta a melancolia, ao querer atingir a sublimação final, a redenção, mas estar fatalmente preso à sua condição de humano, ou seja, terreno. Neste sentido, como forma de amenizar esta melancolia, cria-se a categoria do “outro”, do corpo grotresco, aquele que não chegará à sublimação. Isto sana em certa medida a angústia da não sublimação, pois ao criar essa categoria do “outro” o homem moderno sublima a si próprio, se afastando de sua condição de animal terreno e se aproximando do divino, destinando o grotresco àqueles que não estão inseridos na categoria de homem moderno europeu.

Diante deste processo, entendemos que o Grotresco se mostra enquanto um conceito interessante de ser mobilizado nesta pesquisa, na medida em que oferece a possibilidade da análise histórica a partir da divisão entre o “nós” e os “outros”, entre aqueles inseridos na sociedade estabelecida pelos europeus e aqueles aquém dela. Podemos então perceber quem são os corpos colocados como os “outros” e quais foram as estruturas que fizeram parte da construção deste imaginário, entendendo que esse processo de categorização se dá a partir de questões históricas, étnicas, políticas e sociais intrinsecamente ligadas ao fenômeno da modernidade.

O homem ocidental ao se entender como dono de seu destino cria uma categoria para si próprio que o coloca enquanto aquele que poderá atingir a sublimação para, desta forma, sanar o incomodo da possível não sublimação. Assim, o homem moderno torna-se responsável não só por sua própria sublimação, mas pela própria definição desta sublimação em si, e,

consequentemente, também define quem serão aqueles não considerados enquanto passíveis de sublimação.

Até então nos referimos aos “homens modernos”, mas, quem seriam os homens compreendidos nesta categoria? Ou melhor, quem seriam estes homens destinados a sublimação? O homem branco, europeu e heterossexual. Instaura-se então, com estas categorias, uma hierarquização entre seres humanos que ultrapassa as fronteiras europeias com a expansão marítima do século XVI, e o posterior processo colonizador, quando tais conceitos foram impostos em numerosas sociedades.

Até então expomos alguns dos meandros que dizem respeito à modernidade dentro da Europa, concepções estas que durante muito tempo se mostraram como as únicas para se tratar do assunto, de forma a homogeneizar o fenômeno. Este dito universalismo que coloca a modernidade enquanto resposta padrão para os processos que se iniciam na Europa do século XVI, na prática se mostra como eurocêntrico<sup>32</sup>, ou seja, toma-se como padrão mundial algo que se aplica somente à referenciais vindos da Europa. Destacamos que este “universalismo” não ocorre por acaso, ou como movimento natural, mas se mostra como um dos resultados da modernidade, dialogando com a suposta “predestinação” do homem europeu. Completamos com Grosfoguel.

Em termos históricos, isto permitiu ao homem ocidental (esta referência ao sexo masculino é usada intencionalmente) representar o seu conhecimento como o único capaz de alcançar uma consciência universal, bem como dispensar o conhecimento não-ocidental por ser particularíssimo e, portanto, incapaz de alcançar a universalidade. (GROSFOGUEL, 2008, p. 120)

Embora a teorização do Grotesco por Victor Hugo seja essencial para esta pesquisa, tais escritos se inserem em uma lógica europeizada que não contempla em sua totalidade esta dissertação, por seu foco ser o contexto brasileiro. Com isto em mente é interessante pensarmos as particularidades das consequências da modernidade no contexto *além* Europa, pois acreditamos que “Aplicada de maneira específica à experiência histórica latino-americana, a perspectiva eurocêntrica de conhecimento opera como um espelho que distorce o que reflete” (QUIJANO, 2005, p. 129). A proposta é abordar o Grotesco inserido na realidade latino-

---

<sup>32</sup> “Eurocentrismo é, aqui, o nome de uma perspectiva de conhecimento cuja elaboração sistemática começou na Europa Ocidental antes de meados do século XVII, ainda que algumas de suas raízes são sem dúvida mais velhas, ou mesmo antigas, e que nos séculos seguintes se tornou mundialmente hegemônica percorrendo o mesmo fluxo do domínio da Europa burguesa. Sua constituição ocorreu associada à específica secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América. [...] não se refere a todos os modos de conhecer de todos os europeus e em todas as épocas, mas a uma específica racionalidade ou perspectiva de conhecimento que se torna mundialmente hegemônica colonizando e sobrepondo-se a todas as demais, prévias ou diferentes, e a seus respectivos saberes concretos, tanto na Europa como no resto do mundo.” (QUIJANO, 2005, p. 126)

americana, a partir do filme *Praça Paris*, ocorrendo assim um deslocamento daquilo que seria uma concepção eurocêntrica. Para caracterizar este suposto “universalismo” da concepção europeia da modernidade, que na prática se mostra como uma imposição de caráter dogmático, citamos Grosfoguel.

As condições históricas, políticas, económicas e sociais que possibilitaram a um sujeito assumir a arrogância de se assemelhar a Deus e de se arvorar em fundamento de todo o conhecimento Verídico foi o Ser Imperial, ou seja, a subjetividade daqueles que estão no centro do mundo porque já o conquistaram. (GROSFOGUEL, 2008, p. 120 e 121)

A partir da citação anterior pensemos que foi a partir desta concepção da modernidade enquanto “verdade absoluta”, que o fenômeno começa a se alastrar para o contexto além-Europa. Cabe-nos fazer um questionamento, a modernidade se mostrou da mesma forma internamente, ou seja, para a Europa, como se mostrou para o mundo além desta? A resposta é não, o processo teve significados heterogêneos por onde passou, porém há uma parte inseparável da modernidade pouco considerada pela sua leitura eurocêntrica, a *colonialidade*, ou como Mignolo classifica “o lado mais escuro da modernidade” (MIGNOLO, 2017, p. 2). Porém, antes de adentrarmos no conceito de *colonialidade* em si, voltemos ao século XVI europeu. De que forma a modernidade se expandiu da Europa Ocidental para o mundo? De que forma um fenômeno europeu mudou a história mundial? A partir dos colonialismos que tiveram seus inícios com a expansão marítima. Entendemos então que a exploração colonial, e o processo de concepção da modernidade, ocorrem ao mesmo tempo, deste modo “A colonialidade em outras palavras, é constitutiva da modernidade – não há modernidade sem colonialidade” (MIGNOLO, 2017, p. 2).

Pode se questionar por que os colonialismos e a modernidade se mostram emaranhados um ao outro, pensemos que, se não houvesse a exploração colonial na América e outros locais do mundo, os países europeus não teriam o capital necessário para tornar a modernidade uma realidade para si próprios. Deste modo, a invasão e colonização de territórios, o saque das riquezas dos mesmos e o sequestro seguido de escravização de outros povos se mostram como as forças motrizes da modernidade. Porém, tais fatos são ocultados da narrativa eurocêntrica, e hegemônica, do processo, que apenas exalta o progresso inerente a modernidade e não expõe a carga exploratória dela. Isto se denomina como a “*retórica celebratória da modernidade*” (MIGNOLO, 2017, p. 4), completamos com o autor.

[...] retórica celebratória da modernidade – ou seja, a retórica da salvação e da novidade, baseada nas conquistas europeias durante o Renascimento. Há, no entanto, uma dimensão oculta dos eventos que aconteciam ao mesmo tempo, tanto no âmbito da economia como no do conhecimento: a dispensabilidade (ou descartabilidade) da vida humana, e da vida em geral, desde a Revolução Industrial até o século XXI. (MIGNOLO, 2017, p. 4)

O termo *colonialidade*<sup>33</sup>, deriva da concepção da *colonialidade do poder*, pensada originalmente pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano. Tal conceito se enquadra no que Walter Mignolo (2008) pensa como *desobediência epistêmica*, ou seja, a “Proposta de uma epistemologia crítica às concepções dominantes de modernidade” (Costa, 2006, p. 83 e 84). Ao propor outras lentes para se enxergar o fenômeno da modernidade, pensada majoritariamente a partir de referenciais eurocêntricos, Quijano inclui em seus escritos os “não incluídos nos fundamentos dos pensamentos ocidentais” (Mignolo, 2008, p. 305). Complementamos esta introdução com Mignolo.

A colonialidade nomeia a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje, da qual colonialismos históricos têm sido uma dimensão constituinte, embora minimizada. O conceito como empregado aqui, e pelo coletivo modernidade/colonialidade, não pretende ser um conceito totalitário, mas um conceito que especifica um projeto particular: o da ideia da modernidade e do seu lado constitutivo e mais escuro, a colonialidade, que surgiu com a história das invasões europeias [...] com a formação das Américas e do Caribe e o tráfico maciço de africanos escravizados (MIGNOLO, 2017, p. 2)

Antes de nos aprofundarmos na *colonialidade do poder*, consideramos necessário fazermos alguns adendos. Como pontuamos anteriormente foi a partir de Quijano que o termo *colonialidade* foi forjado, porém os debates e concepções que levaram a tal feito não foram exclusivos ao autor. O sociólogo fazia parte do grupo *Modernidade/Colonialidade*, concebido durante a década de 90 e ativo até a primeira década do século XXI - cujas contribuições e propostas epistêmicas são vitais para esta dissertação. Formado por intelectuais latino-americanos o grupo foi pioneiro, e certamente revolucionário para as ciências sociais, ao propor outras interpretações do fenômeno da modernidade. Ainda que concepções questionadoras da narrativa eurocêntrica da modernidade tenham ocorrido anteriormente ao grupo, foi a partir dele que se pensou o processo como inseparável da *colonialidade*, ou seja, “a modernidade anda junto com a *colonialidade* e, portanto [...] a modernidade precisa ser assumida tanto por suas glórias quanto por seus crimes.” (MIGNOLO, 2017, p. 4) algo predominantemente “escondido” nos estudos do fenômeno. Desta forma os intelectuais do grupo *Modernidade/Colonialidade*, dentre eles Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Ramón Grosfoguel e María Lugones, foram pioneiros ao pensar e expor que “A colonialidade é o lado obscuro e necessário da modernidade, sua parte indissociavelmente constitutiva. Não existe modernidade sem colonialidade [...]”

---

<sup>33</sup> “A “colonialidade” já é um conceito “descolonial” [...] a matriz colonial de poder (MCP) é assumidamente a resposta específica à globalização e ao pensamento linear global, que surgiram dentro das histórias e sensibilidades da América do Sul e do Caribe. É um projeto que não pretende se tornar único. Assim, é uma opção particular entre as que aqui chamo de opções descoloniais.” (MIGNOLO, 2017, p.2)

(BALLESTRIN, 2017, p. 518). Como forma de complementar as exposições acerca das contribuições epistêmicas do grupo Modernidade/Colonialidade citamos Walter Mignolo.

A tese básica [...] é a seguinte: a “modernidade” é uma narrativa complexa, cujo ponto de origem foi a Europa, uma narrativa que constrói a civilização ocidental ao celebrar as suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado mais escuro, a “colonialidade”. (MIGNOLO, 2017, p. 2)

Após introduzirmos o campo onde o conceito de *colonialidade* foi elaborado, e algumas das provocações centrais do grupo Modernidade/Colonialidade, iremos abordar mais profundamente a *colonialidade do poder*. Como explicitado anteriormente, o conceito foi pensado pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano. O intelectual formulou que, após o fim da exploração colonial nos países da América, houve uma permanência das estruturas e relações forjadas neste processo nos países outrora colônias. Tais permanências são batizadas por ele como *colonialidade do poder*, ou seja, perpetuações da MCP<sup>34</sup> (matriz colonial de poder) que como Mignolo expõe “opera em uma série de nós histórico-estruturais heterogêneos e interconectados, que são atravessados por diferenças coloniais e imperiais e pela lógica subjacente que assegura essas conexões: a lógica da colonialidade” (MIGNOLO, 2017, p. 10). Completamos ainda com o autor.

Na sua formulação original por Quijano, o “patrón colonial de poder” (matriz colonial de poder) foi descrito como quatro domínios inter-relacionados: controle da economia, da autoridade, do gênero e da sexualidade, e do conhecimento e da subjetividade. Os eventos se desdobraram em duas direções paralelas. Uma foi a luta entre Estados imperiais europeus, e a outra foi entre esses Estados e os seus sujeitos coloniais africanos e indígenas, que foram escravizados e explorados. (MIGNOLO, 2017, p. 5)

Ao trabalharmos com a *colonialidade do poder* é bem verdade que se faz necessário considerar o conceito a partir de todas suas implicações, ou seja, a partir do entendimento da interseccionalidade de tais manutenções da MCP. Porém, ainda que nesta pesquisa seja interessante analisar nossas questões norteadoras a partir deste entendimento, nos interessa centralmente o *controle da subjetividade e do conhecimento*. Explicamos, como já exposto anteriormente no decorrer desta dissertação, nosso interesse central é abordar as representações do corpo negro utilizadas de maneira crítica pela diretora Lúcia Murat em sua obra *Praça Paris* (2018), porém para atingirmos tal objetivo faz-se necessário abordarmos de que modo tais representações foram forjadas, e de que forma permanecem na contemporaneidade. Pois bem, acreditamos que a origem destas representações é a *identidade* forjada pelos colonizadores para

<sup>34</sup> “[...] a matriz colonial como uma estrutura lógica que sublinha a totalidade da civilização ocidental e como uma lógica administrativa que agora já se estendeu para além dos atores que a criaram e administraram. Aliás, de certo modo, é a matriz colonial que tem administrado os atores e todos nós. Estamos todos na matriz, cada nó é interconectado com todos os demais, e a matriz não pode ser observada ou descrita por um observador localizado fora da matriz que não pode ser observado [...]” (MIGNOLO, 2017, p.10)

os negros sequestrados da África e escravizados no Brasil, identidade esta que não coloniza apenas o corpo, mas que ocorre de maneira mais profunda, ao roubarem destas pessoas sua identidade original, ou seja, a MCP faz o *controle da subjetividade e do conhecimento* dos negros escravizados. Completamos com Quijano.

[...] no momento em que os ibéricos conquistaram, nomearam e colonizaram a América (cuja região norte ou América do Norte, colonizarão os britânicos um século mais tarde), encontraram um grande número de diferentes povos, cada um com sua própria história, linguagem, descobrimentos e produtos culturais, memória e identidade. São conhecidos os nomes dos mais desenvolvidos e sofisticados deles: astecas, maias, chimus, aimarás, incas, chibchas, etc. Trezentos anos mais tarde todos eles reduzem-se a uma única identidade: índios. Esta nova identidade era racial, colonial e negativa. Assim também sucedeu com os povos trazidos forçadamente da futura África como escravos: achantes, iorubás, zulus, congos, bacongos, etc. No lapso de trezentos anos, todos eles não eram outra coisa além de negros. Esse resultado da história do poder colonial teve duas implicações decisivas. A primeira é óbvia: todos aqueles povos foram despojados de suas próprias e singulares identidades históricas. A segunda é, talvez, menos óbvia, mas não é menos decisiva: sua nova identidade racial, colonial e negativa, implicava o despojo de seu lugar na história da produção cultural da humanidade. Daí em diante não seriam nada mais que raças inferiores, capazes somente de produzir culturas inferiores. (QUIJANO, 2005, p. 127)

Cabe ressaltarmos a importância destes intelectuais para as ciências humanas, não só pelas contribuições trazidas por eles, mas também pela simbologia da ruptura com a epistemologia eurocêntrica. Um grupo de estudiosos latino-americanos que propõem outra maneira de se debruçar sobre o fenômeno da modernidade – e seus desdobramentos –, se despindo das amarras trazidas da Europa, estudando seu local de origem a partir de suas próprias referências, é, por si só, revolucionário. A proposta *descolonial* se mostra de fato utópica, porém, como toda utopia, existe enquanto um horizonte de possibilidades, enquanto um caminho a ser trilhado, e finalmente enquanto uma proposta epistêmica que consideramos essencial para os estudos da América Latina. Como discorre Mignolo.

A opção descolonial é epistêmica, ou seja, ela se desvincula dos fundamentos genuínos dos conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento. Por desvinculamento epistêmico não quero dizer abandono ou ignorância do que já foi institucionalizado por todo o planeta [...] Pretendo substituir a geo-política e a política de Estado de conhecimento de seu fundamento na história imperial do Ocidente dos últimos cinco séculos, pela geo-política e a política de Estado de pessoas, línguas, religiões, conceitos políticos e econômicos, subjetividades, etc., que foram racializadas (ou seja, sua óbvia humanidade foi negada). [...] Conseqüentemente, a opção descolonial significa, entre outras coisas, aprender a desaprender [...] já que nossos [...] cérebros tinham sido programados pela razão imperial/ colonial. (MIGNOLO, 2008, p. 290)

Opções descoloniais estão mostrando que o caminho para o futuro não pode ser construído das ruínas e memórias da civilização ocidental e de seus aliados internos. Uma civilização que comemora e preza a vida ao invés de tornar certas vidas dispensáveis para acumular riqueza e acumular morte, dificilmente pode ser construída a partir das ruínas da civilização ocidental, mesmo com suas “boas” promessas [...] a opção descolonial concede à concepção da reprodução da vida que vem de damnés, na terminologia de Frantz Fanon, ou seja, da perspectiva da maioria das pessoas do planeta cujas vidas foram declaradas dispensáveis, cuja dignidade foi humilhada, cujos corpos foram usados como força de trabalho: reprodução de vida



aqui é um conceito que emerge dos afros escravizados e dos indígenas na formação de uma economia capitalista, e que se estende à reprodução da morte através da expansão imperial do ocidente e do crescimento da economia capitalista. Essa é a opção descolonial que alimenta o pensamento descolonial ao imaginar um mundo no qual muitos mundos podem co-existir. (MIGNOLO, 2008, p. 295 e 296)

Após tais apontamentos, voltemos à questão do Grotesco. De que forma se relaciona a teorização de Victor Hugo com a questão da *colonialidade*? Como já apresentamos, Hugo considera que o Grotesco se desenvolve a partir da modernidade como efeito do que ele classifica como a melancolia do homem moderno (HUGO, 2017), que se vê como um ser terreno ao mesmo tempo em que se torna dono de seu destino, ou seja, toma para si próprio o protagonismo de sua existência, algo que outrora era reservado ao divino. Para sanar esta dicotomia, se afastar de sua condição terrena e se aproximar da sublimação, o homem moderno europeu forja categorias para si próprio e para aqueles que não se inserem em sua concepção de modernidade. No século XVI, com a expansão marítima, estas mentalidades são impostas na América e em seus povos de maneira forçada a partir da invasão e colonização, ou seja, o homem moderno chega a estes territórios com a crença de sua superioridade e subjuga outras sociedades a partir de sua concepção de modernidade. Complementamos com Mignolo.

Assim, ocultadas por trás da retórica da modernidade, práticas econômicas dispensavam vidas humanas, e o conhecimento justificava o racismo e a inferioridade de vidas humanas, que eram naturalmente consideradas dispensáveis. (MIGNOLO, 2017, p. 4)

Deste modo o discurso utilizado para justificar a subjugação de sociedades inteiras, a escravização e o assassinato em massa de pessoas, se relaciona em muito com a concepção do Grotesco. Na medida em que o homem moderno europeu crê em sua existência como algo superior, como o “predestinado” a sublimação, e não apenas isso, é ele que forja a concepção de sublimação em si, ou seja, ela é criada a partir de sua própria existência, condenando aqueles que não se enquadram em seu entendimento do que é humano. São essas construções que compõem a categoria do “nós” dentro do Grotesco, e é destes que Victor Hugo trata em suas escritas, porém o que isto significa para os “outros”? Pois bem, os outros, não inseridos na concepção europeia de modernidade são colocados como aqueles mais próximos do animal do que do humano, sendo portanto *animalizados*, rebaixados de sua existência enquanto seres humanos, impossibilitados de atingir a sublimação, o que dialoga com *Praça Paris* na medida em que *Camila* classifica a si própria como “nós” e a *Glória*, e outros negros da trama, como os “outros”. Neste sentido, se não são considerados humanos tais como os homens europeus que os subjagam, justifica-se os terrores cometidos pelos colonizadores com estas populações. Sobre estas categorizações citamos Quijano.

A ideia de diferenciação entre o “corpo” e o “não-corpo” na experiência humana é virtualmente universal à história da humanidade, comum a todas as “culturas” ou “civilizações” historicamente conhecidas. Mas é também comum a todas –até o aparecimento do eurocentrismo– a permanente co-presença dos dois elementos como duas dimensões não separáveis do ser humano, em qualquer aspecto, instância ou comportamento. O processo de separação destes elementos do ser humano é parte de uma longa história do mundo cristão sobre a base da ideia da primazia da “alma” sobre o “corpo”. [...] Dessa perspectiva eurocêntrica, certas raças são condenadas como “inferiores” por não serem sujeitos “racionais”. São objetos de estudo, “corpo” em consequência, mais próximos da “natureza”. Em certo sentido, isto os converte em domináveis e exploráveis. De acordo com o mito do estado de natureza e da cadeia do processo civilizatório que culmina na civilização europeia, algumas raças –negros (ou africanos), índios, oliváceos, amarelos (ou asiáticos) e nessa seqüência– estão mais próximas da “natureza” que os brancos. Somente desta perspectiva peculiar foi possível que os povos não-europeus fossem considerados, virtualmente até a Segunda Guerra Mundial, antes de tudo como objeto de conhecimento e de dominação/exploração pelos europeus. (QUIJANO, 2005, p. 128 e 129)

Por fim, a partir das contribuições dos intelectuais aqui apresentados, consideramos que para se tratar do Grotesco no Brasil, devemos considerar que aqui ele foi um produto da *colonialidade*, e não da modernidade, ao passo que para o Brasil e para outros países outrora colônias, a modernidade, pensada pela e para a Europa, nunca existiu, e sim sua face oculta, a *colonialidade*. Neste sentido, é a partir da colonização que o negro começa a ser relacionado com o corpo Grotesco no Brasil, e tem suas representações influenciadas por estas construções até a contemporaneidade. Sendo tais concepções acerca do negro mobilizadas de maneira crítica por Murat em *Praça Paris*, como forma de provocar o espectador a se questionar sobre tais representações e acerca do racismo em si.

## 2.2 Branquitude: o gérmen do racismo

No subcapítulo anterior abordamos as concepções dos intelectuais decoloniais, focando em seus pensamentos sobre a questão da modernidade/*colonialidade*. Também relacionamos esta chave com a categoria estética do Grotesco, chegando a nossa hipótese de que no Brasil o Grotesco se mostra como produto da *colonialidade*, ao passo que o país, assim como outras nações outrora colônias, não experimentou o fenômeno da modernidade e sim de sua face oculta, a *colonialidade*. Completamos com Quijano.

[...] seja o que for a mentira contida no termo “modernidade”, hoje envolve o conjunto da população mundial e toda sua história dos últimos 500 anos, e todos os mundos ou ex-mundos articulados no padrão global de poder, e cada um de seus segmentos diferenciados ou diferenciáveis, pois se constituiu junto com, como parte da redefinição ou reconstituição histórica de cada um deles por sua incorporação ao novo e comum padrão de poder mundial. [...] Em outras palavras, a partir da América um

novo espaço/tempo se constitui, material e subjetivamente: essa é a mentira do conceito de modernidade. (QUIJANO, 2005, p. 124 e 125)

Após tratar destas questões, iremos adentrar na discussão acerca do racismo e da branquitude para tratarmos de certas representações do negro no Brasil contemporâneo, originadas na exploração colonial que permanecem a partir da *colonialidade*. Após compreender como estas foram forjadas e perpetuadas, poderemos abordar de que forma a cineasta Lúcia Murat as utiliza de forma crítica em nosso filme de estudo *Praça Paris* (2018).

Começamos nossa discussão sobre a discriminação racial pontuando que a categoria raça como entendemos na contemporaneidade se mostra não só como um efeito da modernidade, mas como uma construção dela. Isto significa que o racismo não é apenas um resultado do processo, mas uma criação propositiva dele, e vamos além, ele revela-se como um dos pilares do fenômeno da modernidade a partir da expansão marítima do século XVI. Deste modo, a concepção moderna de raça e a *criação* da América são processos interligados, como coloca Quijano.

A América constitui-se como o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder de vocação mundial e, desse modo e por isso, como a primeira identidade da modernidade. Dois processos históricos convergiram e se associaram na produção do referido espaço/tempo e estabeleceram-se como os dois eixos fundamentais do novo padrão de poder. Por um lado, a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na ideia de raça, ou seja, uma supostamente distinta estrutura biológica que situava a uns em situação natural de inferioridade em relação a outros. [...] Nessas bases, conseqüentemente, foi classificada a população da América, e mais tarde do mundo, nesse novo padrão de poder. Por outro lado, a articulação de todas as formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, em torno do capital e do mercado mundial. (QUIJANO, 2005, p. 117)

Reforçamos, é bem verdade que *diferenciações* étnicas já existiam antes da modernidade, porém a classificação hierárquica de seres humanos – e a desumanização de certos grupos ao status de não humanos – a partir da cor da pele, é mais uma das criações do fenômeno da modernidade europeia, ou seja, o racismo foi forjado na América no processo de exploração colonial, a partir de construções trazidas, e modificadas a partir da experiência colonial, pelos brancos invasores. Como colocamos, esta classificação se inicia a partir da etnia destas pessoas, porém não se limita a isso, há também o preconceito com as subjetividades destes povos, lembremo-nos do *controle da subjetividade e do conhecimento da colonialidade do poder*. Esta vasta teia de hierarquizações, a partir da cor da pele, é denominada como a “*matriz racial de poder*” (MIGNOLO, 2008) e se mostra como “um mecanismo pelo qual não somente as pessoas, mas as línguas e as religiões, conhecimentos e regiões do planeta são racializados.” (MIGNOLO, 2008, p. 293). Citamos novamente Quijano.

A ideia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América [...] A formação de relações sociais fundadas nessa ideia, produziu na América

identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. [...] tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população. [...] Na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. [...] expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziu à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeu. [...] os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. Desse modo, raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. Em outras palavras, no modo básico de classificação social universal da população mundial. (QUIJANO, 2005, p. 117 e 118)

Deste modo, desde os primórdios da colonização brasileira, quando se inicia a construção do “outro”, este se configura como um ser que foge dos padrões estabelecidos, neste caso aqueles *eurocêntricos* trazidos com os colonizadores portugueses. A escravização definiu o imaginário do corpo negro, ao passo que estas pessoas foram retiradas à força de países do continente africano e comercializadas enquanto mercadoria por seu trabalho. O “outro” é atrelado ao grotesco, ao sujo, ao pecado, ao criminoso, ao que deve ser evitado, sendo o corpo negro subjugado pelo poder branco e europeu nos trópicos, condenado à animalização, ao *ahistórico*, descartado de suas memórias e experiências, passando pelo processo do *rebaixamento*, sendo distanciado de sua condição de ser humano e igualado ao animal. Este processo de *bestializar* o corpo negro está diretamente vinculado à violência, no sentido que estes corpos são colocados como mais propensos a cometerem atos de selvageria e crimes, por serem, supostamente, mais conectados ao lado animal ou irracional. Este discurso foi usado para inclusive naturalizar e justificar a escravidão, já que estas pessoas eram, dentro da lógica colonial, mais animais do que humanos. Completamos com Oliveira Filho.

[...] a estigmatização de uma raça em duas possibilidades conceituais que referendavam a absurda exploração do negro [...]uma segunda, mais bestial ainda, de que os negros não eram homens e sim algum ser “inferior” que não deveria ser considerado parte da própria humanidade. É possível afirmar que a segunda premissa teve mais corpo à época, o que permitia o cometimento de toda sorte de atrocidades tendo em vista que a humanidade do ofensor estaria preservada, ao considerar o ofendido como animal, propriedade, portanto possível de toda a sorte de máculas em seu “adestramento” ou mesmo pelo mero prazer do seu proprietário. (OLIVEIRA FILHO, 2016, p. 62 e 63)

Portanto, a discriminação racial com o negro sequestrado e escravizado era usada como forma de justificar a barbárie cometida com estes povos na América, dialogando com as construções do Grotesco, da divisão entre o ‘nós’ e os “outros”. Pois bem, o que ocorre é uma relação de retroalimentação, ou um ciclo vicioso nefasto, onde primeiro se domina uma raça, sequestrando, escravizando, estuprando e despindo estas pessoas de toda sua identidade, em

seguida se categoriza esta raça enquanto inferior e animal, justificando desta forma as violências explicitadas no primeiro ponto.

Repetimos que tal processo não é uma consequência da modernidade, ou de sua face oculta, mas sim um pilar dela. Sem o processo de escravização e exploração colonial os países europeus que experimentaram a modernidade não teriam o capital necessário para o fenômeno, ou seja, a modernidade não é o resultado da predestinação do branco europeu, como se coloca na narrativa que celebra o processo, mas sim o resultado de séculos de exploração de vidas e riquezas nos trópicos. Finalmente, a modernidade europeia foi construída a partir do derramamento de sangue negro – e indígena, mas aqui fazemos um recorte proposital por ser o interesse central desta pesquisa. Completamos com Quijano.

[...] foi decisivo para o processo de modernidade que o centro hegemônico desse mundo estivesse localizado na zona centro-norte da Europa Ocidental. Isso ajuda a explicar por que o centro de elaboração intelectual desse processo se localizará também ali, e por que essa versão foi a que ganhou a hegemonia mundial. Ajuda igualmente a explicar por que a colonialidade do poder desempenhará um papel de primeira ordem nessa elaboração eurocêntrica da modernidade. Este último não é muito difícil de perceber se se leva em consideração o que já foi demonstrado antes, o modo como a colonialidade do poder está vinculada com a concentração na Europa do capital, dos assalariados, do mercado de capital, enfim, da sociedade e da cultura associadas a essas determinações. Nesse sentido, a modernidade foi também colonial desde seu ponto de partida. (QUIJANO, 2005, p. 125)

Interessante apontarmos que a *racialização* era destinada àqueles de outras etnias que não a caucasiana, mas aqui, como colocado anteriormente, vamos nos restringir aos negros. Desta forma, cria-se a narrativa que branco não é uma raça, tal como os negros, mas sim o padrão estabelecido, portanto aos brancos é deferida novamente a suposta universalização, a base, o ponto de partida da civilização, a aos negros a classificação racial.

Os negros eram ali não apenas os explorados mais importantes, já que a parte principal da economia dependia de seu trabalho. Eram, sobretudo, a raça colonizada mais importante [...] Em consequência, os dominantes chamaram a si mesmos de brancos. (QUIJANO, 2005, p. 117 e 118)

Este processo, de universalizar aquilo que vem da Europa, desde a cultura até a etnia, escondeu por séculos a identidade racial branca, não por acaso, mas por projeto, de modo que “[...] o branco não enxergaria sua identidade racial porque uma das características dessa identidade seria se expressar enquanto invisível.” (CARDOSO, 2011, p. 85). O mesmo processo se dá com a retórica celebratória da modernidade, de forma que se escondeu sua face oculta da *colonialidade* – novamente, não por acaso, mas sim como uma ação pensada. Como Grosfoguel explicita.

Ninguém escapa às hierarquias de classe, sexuais, de género, espirituais, linguísticas, geográficas e raciais do “sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno”. [...] Esta questão não tem a ver apenas com valores sociais na produção de conhecimento nem com o facto de o nosso conhecimento ser sempre parcial. O essencial aqui é da

enunciação, ou seja, o lugar geopolítico e locus corpo-político do sujeito que fala. Na filosofia e nas ciências ocidentais, aquele que fala está sempre escondido, oculto, apagado da análise. A “geopolítica do conhecimento” da filosofia ocidental sempre privilegiou o mito de um “Ego” não situado. O lugar epistêmico étnico-racial/sexual/de gênero e o sujeito enunciador encontram-se, sempre, desvinculados. Ao quebrar a ligação entre o sujeito da enunciação e o lugar epistêmico étnico-racial/sexual/de gênero, a filosofia e as ciências ocidentais conseguem gerar um mito sobre um conhecimento universal Verdadeiro que encobre, isto é, que oculta não só aquele que fala como também o lugar epistêmico geopolítico e corpo-político das estruturas de poder/conhecimento colonial, a partir do qual o sujeito se pronuncia. [...] Ao esconder o lugar do sujeito da enunciação, a dominação e a expansão coloniais europeias/euro-americanas conseguiram construir por todo o globo uma hierarquia de conhecimento superior e inferior e, conseqüentemente, de povos superiores e inferiores. (GROSFOGUEL, 2008, p. 118, 119 e 120)

Pois bem, como o autor coloca na citação acima, realizou-se um esforço dentro da criação da modernidade europeia para que se universalizasse suas tradições, cultura e raça. Deste modo se exclui o caucasiano da classificação geral de etnias e o coloca em outro lugar, de superioridade, que paira sobre os outros seres humanos, como um ser *predestinado*, lembremo-nos da “auto sublimação” no Grotesco. Este esforço gerou diversos resultados, mas aqui pautaremos apenas dois, explicamos. Em primeiro lugar a narrativa heroica da modernidade de fato venceu, ainda que numerosos estudos sobre o tema escolham a opção decolonial, como fazemos na presente pesquisa. É inegável que tal proposta epistêmica esteja restrita a uma certa bolha dentro da academia e da sociedade em geral, portanto a narrativa eurocêntrica da modernidade ainda se mostra enquanto predominante. Em segundo lugar, há a questão racial, ao passo que, como colocamos anteriormente, não ocorria a *racialização* do branco pois não se desejava adequar o branco a denominação de raça, mas sim de um outro ser, superior, isso resultou não somente na justificação da discriminação racial, mas ainda no estudo do processo enquanto hegemonicamente pautado a partir do oprimido, e não do opressor, ao passo que raça e *racialização* eram atrelados ao negro e não ao branco. Como forma de reverter esta lógica, há um esforço feito por intelectuais, há décadas, para que se analise o racismo a partir do opressor e não do oprimido, proposta que nos interessa nesta pesquisa. O que se propõe, portanto, é a *racialização* do branco, expondo que o racismo tem sua origem a partir da *branquitude*, e não do negro. Introduzimos o conceito com a explanação de Lia Vainer Schucman.

[...] a identidade racial branca – branquitude - se caracteriza nas sociedades estruturadas pelo racismo como um lugar de privilégio materiais e simbólicos construído pela ideia de “superioridade racial branca” que foi forjada através do conceito de raça [...] a branquitude é entendida como uma posição em que sujeitos considerados e classificados como brancos foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade. Portanto, para se entender a branquitude é importante entender de que forma se constroem as estruturas de poder concretas em que as desigualdades

raciais se ancoram. Por isso, é necessário entender as formas de poder da branquitude, onde ela realmente produz efeitos e materialidades. [...] é preciso pensar o poder da branquitude [...] compreendendo-o como uma rede na qual os sujeitos brancos estão, consciente ou inconscientemente, exercendo-o em seu cotidiano por meio de pequenas técnicas, procedimentos, fenômenos e mecanismos que constituem efeitos específicos e locais de desigualdades raciais. (SCHUCMAN, 2014, p. 135, 136 e 137)

Deste modo, a branquitude se mostra enquanto uma série de privilégios concedidos a brancos, pelos próprios, que atua em diferentes setores da sociedade. Tais privilégios não ocorrem de maneira espontânea, mas sim foram forjados pelos próprios brancos como modo de favorecer sua etnia. Para preservar tais privilégios há a tentativa de esconder os mesmos, tal como se esconde o caráter eurocêntrico da modernidade, ou seja, em ambos os casos se escondem aqueles responsáveis pelos respectivos processos, e que, portanto, são beneficiados por eles, com o objetivo de caracterizá-los enquanto “universais” e não ligados a certos grupos, como de fato se deu. Completamos com Lourenço Cardoso.

[...] a identidade racial branca não se considera uma identidade racial marcada. Em nossa sociedade prepondera o pensamento de que o branco não possui raça ou etnia. [...] A branquitude procura se resguardar numa pretensa ideia de invisibilidade; ao agir assim, ser branco passa a ser considerado como padrão normativo e único de ser humano. Considerar o branco como único grupo sinônimo do ser humano, ou ser humano “ideal”, é indubitavelmente uma das características marcantes da branquitude em nossa sociedade e em outras. (CARDOSO, 2011, p. 81 e 82)

A branquitude, como pontuamos anteriormente, não surgiu de uma geração espontânea, mas sim a partir de uma série de acontecimentos históricos e fenômenos sociais. O gérmen daquilo que veio a se transformar na branquitude vem da concepção, já apresentada nesta pesquisa, do homem europeu enquanto predestinado a ditar os rumos da humanidade, ou seja, ela se mostra como mais um dos desdobramentos da modernidade. Completamos com Quijano.

[...] o mito fundacional da versão eurocêntrica da modernidade é a ideia do estado de natureza como ponto de partida do curso civilizatório cuja culminação é a civilização europeia ou ocidental. Desse mito se origina a especificamente eurocêntrica perspectiva evolucionista, de movimento e de mudança unilinear e unidirecional da história humana. Tal mito foi associado com a classificação racial da população do mundo. [...] os europeus persuadiram-se a si mesmos, desde meados do século XVII, mas sobretudo durante o século XVIII, não só de que de algum modo se tinham autoproduzido a si mesmos como civilização, à margem da história iniciada com a América, culminando uma linha independente que começava com a Grécia como única fonte original. Também concluíram que eram naturalmente (isto é, racialmente) superiores a todos os demais, já que tinham conquistado a todos e lhes tinham imposto seu domínio. (QUIJANO, 2005, p. 127)

Pois bem, se o branco concede a si próprio o lugar de superior, ele ao mesmo tempo categoriza outras etnias enquanto inferiores, o que resulta no que chamamos de racismo. A permanência destes privilégios na contemporaneidade, e do racismo em si, se dá não só pelo poder destinado a pele branca, mas também pelo que Cardoso (2011) classifica como um “*pacto narcísico*” entre aqueles que usufruem da branquitude. Deste modo, há um fortalecimento entre

brancos para que não se perca tais privilégios, o que cria um ciclo de beneficiamento entre estas pessoas, e, naturalmente, resulta na opressão de pessoas negras que não são contempladas nesta aliança, e sim excluídas. Completamos com o autor.

De acordo com o contexto, por exemplo o nacional, ser branco pode significar ser poder e estar no poder. [...] A identidade racial branca é um lugar de privilégios simbólicos, subjetivos e materiais palpáveis que colaboram para reprodução do preconceito racial, discriminação racial “injusta” e o do racismo. (CARDOSO, 2011, p. 81)

[...] a ideia principal a ser desenvolvida é o conceito “pacto narcísico”. Por outras palavras, os brancos procuram unir-se para defender seus privilégios raciais. [...] como as expressões da branquitude podem colaborar para manter as hierarquias raciais, ou mais concretamente, o lugar do branco, de privilegiado racialmente. (CARDOSO, 2011, p. 85)

Como colocamos anteriormente, a branquitude se mostra como um efeito da modernidade e desta forma se expandiu para além da Europa e dos brancos europeus. Mas, no entanto, é importante destacarmos que a branquitude que existe no Brasil não é igual àquela que ocorre na Europa. Todos os processos do país, desde colônia até república interferem e moldam esta branquitude nos trópicos, bem como a temporalidade, a branquitude trazida com os colonizadores, aquela forjada no Brasil colônia e finalmente aquela existente na contemporaneidade não são iguais, apesar de serem parte da mesma concepção.

A branquitude, ou identidade racial branca, se constrói e reconstrói histórica e socialmente ao receber influência de escala local e global. Não se trata de uma identidade racial homogênea e estática. A branquitude modifica-se no decorrer do tempo. (CARDOSO, 2011, p. 81)

Nos países outrora colônia, como o Brasil, a branquitude se mostra enquanto um efeito da *colonialidade*, pensemos que ela é forjada no Brasil a partir de concepções eurocêntricas trazidas com os colonizadores portugueses, ou seja, ser branco significava ter poder, mandar. Da mesma forma o racismo começa a ser forjado a partir do sequestro de pessoas negras da África e da escravização delas, neste sentido a identidade do negro é forjada a partir do lugar do que obedece, do ser inferior. Isto resultou não só na perpetuação da branquitude e do racismo, mas também na justificação da escravidão, ao passo que se colocava o branco no lugar de poder e o negro no lugar de ser humano dominado, estas construções foram feitas de tal maneira que parecessem “naturais” ou espontâneas, e não forjadas pelos brancos colonizadores e sua modernidade. Complementamos com Cardoso.

[...] a minoria dominante branca, para garantir a espoliação, recorria não somente à violência, como também utilizava um sistema de pseudojustificações e estereótipos [...] fazendo com que os brasileiros rejeitassem sua negritude e desejassem a branquitude [...] (CARDOSO, 2011, p. 84)

Foi nesse contexto que se desenvolveu a branquitude no Brasil e o racismo, atrelando, desde os primórdios, o corpo negro a dimensões negativas na sociedade. Isso fez com que



ocorresse um processo de tentativa de embranquecimento da população brasileira, ou uma negação da negritude existente no país e uma valorização da branquitude. Convém pontuarmos que estamos falando de um país miscigenado, não naturalmente, como defende Gilberto Freyre (1933) com sua tese da *democracia racial*, mas sim a partir do estupro de mulheres nativas e escravizadas pelos colonizadores brancos. Sobre Freyre citamos Cardoso.

Em nosso País o termo branquitude, no sentido de identidade racial branca, será sugerido por Gilberto Freyre em 1962. Esse célebre autor utilizará essa palavra numa analogia a palavra negritude. No desenvolvimento do seu raciocínio, Freyre criticará tanto a utilização da ideia de negritude, quanto a utilização da ideia de branquitude vinculada à realidade brasileira [...] (CARDOSO, 2011, p. 82)

A negação de Freyre aos termos branquitude e negritude, estão alinhados ao que o autor defende em sua elaboração da *democracia racial*. Para o autor o racismo não existiria no Brasil por se tratar de um país miscigenado, ou seja, as identidades raciais brancas ou pretas não fariam sentido para o caso nacional, existindo uma suposta igualdade entre as etnias. Esta negação da branquitude faz parte do “*pacto narcísico*” que citamos anteriormente, de modo que se não há um reconhecimento de sua existência não pode haver uma crítica à mesma. Completamos com Quijano.

A homogeneização nacional da população, segundo o modelo eurocêntrico de nação, só teria podido ser alcançada através de um processo radical e global de democratização da sociedade e do Estado. Antes de mais nada, essa democratização teria implicado, e ainda deve implicar, o processo da descolonização das relações sociais, políticas e culturais entre as raças, ou mais propriamente entre grupos e elementos de existência social europeus e não europeus. Não obstante, a estrutura de poder foi e ainda segue estando organizada sobre e ao redor do eixo colonial. [...] A imposição de uma ideologia de “democracia racial” que mascara a verdadeira discriminação e a dominação colonial dos negros, como no Brasil, na Colômbia e na Venezuela. Dificilmente alguém pode reconhecer com seriedade uma verdadeira cidadania da população de origem africana nesses países [...] (QUIJANO, 2005, p. 135 e 136)

Nos alinhamos com o trecho de Quijano e discordamos de Freyre, pois consideramos que o racismo, ainda que de fato tenha ocorrido a miscigenação entre raças, ainda é latente no Brasil pós-colonial e contemporâneo. Desta forma, a mistura entre etnias não exclui a discriminação racial com pessoas pretas e a negação da negritude brasileira como um todo, o que ocorre é uma continuidade da valorização da pele branca e dos privilégios a ela atribuídos.

[...] o brasileiro no geral considerava vergonhosa qualquer associação à sua ascendência negra, seja no âmbito cultural ou biológico. [...] devido ao passado considerado “positivo” da história da identidade racial branca – a história de uma aristocracia econômica e intelectual – fez com que ocorresse a tendência a que o pardo fosse classificado como branco; e o preto como pardo, resultando em um branqueamento e empardecimento da sociedade brasileira; por consequência, na diminuição da classificação preto. [...] Em síntese, o negro tendia a identificar-se como pardo, o pardo como branco, e o branco recusava-se a aceitar a ideia de possuir qualquer mistura biológica ou cultural com o negro; o branco procurava argumentar sempre a favor de sua ancestralidade europeia. Enfim, o branco brasileiro, ou branco

sul-americano, ou branco latino, desejava ser branco centro-europeu ou branco norte-americano, branco anglo-saxão, branco germânico. (CARDOSO, 2011, p. 86 e 87)

Desta forma, o que ocorre na pós-colonialidade é uma manobra de atrelar o negro ao passado colonial, e, portanto, categorizá-lo como uma identidade superada ao mesmo tempo em que se distancia o branco deste passado, alinhando esta etnia ao progresso, à modernidade. Isto causa dois resultados, primeiro a continuidade da conexão entre a identidade forjada para o negro e questões consideradas negativas para a sociedade, e a permanência do branco enquanto uma identidade invisível no processo da colonização, excluindo-o, portanto, de um reconhecimento pelas violências cometidas no período.

Ainda sobre Freyre, de fato não consideramos que uma negação de suas teses e abandono delas é o caminho correto para se tratar do autor. Porém faz-se necessário reconhecer seu caráter racista e como ela influenciou, e ainda influencia, as narrativas acerca das relações entre etnias na historiografia. A sua permanência entre os livros mais usados para tratar da história colonial brasileira também denuncia como o racismo está enraizado na historiografia. Como pontuamos, a teoria da *democracia racial* desconsidera que a base das relações sociais e sexuais entre as etnias no período colonial é a violência sexual. As mulheres escravizadas eram propriedade de seus senhores, então não possuíam qualquer voz para evitar os avanços deles, portanto o estupro era aceito como modo de sobrevivência e não porque elas possuíam de fato algum desejo de ter relações sexuais com estes homens. Citamos Lugones.

Julgar os/as colonizados/as por suas deficiências do ponto de vista da missão civilizatória justificava enormes crueldades. [...] pessoas colonizadas tornaram-se machos e fêmeas. Machos tornaram-se não-humanos-por-não homens, e fêmeas colonizadas tornaram-se não-humanas por-não-mulheres. A “missão civilizatória” colonial era a máscara eufemística do acesso brutal aos corpos das pessoas através de uma exploração inimaginável, violação sexual, controle da reprodução e terror sistemático [...] Tornar os/as colonizados/as em seres humanos não era uma meta colonial. (LUGONES, 2014, p. 937 e 938)

É interessante destacar como a figura da mulher negra é desumanizada, *rebaixamento* que dialoga com o Grotesco. O imaginário que se criou acerca da sexualidade das mulheres negras, durante o regime colonial, também se conecta ao Grotesco ao passo que ocorre uma *animalização* destas mulheres. Desta forma, as mulheres negras são conectadas ao animal, ao baixo corporal, ao passo que à mulher branca estava reservado o casamento, os filhos, o sublime, resumidamente “como alguém que reproduzia raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês.” (LUGONES, 2014, p. 936). Estas ações distanciam a figura da mulher negra da sublimidade, e aproximam seu corpo do Grotesco, a partir de uma continuidade da *colonialidade*. Complementamos novamente com Lugones.

A dicotomia hierárquica como uma marca do humano também tornou-se uma ferramenta normativa para condenar os/as colonizados/as. As condutas dos/as colonizados/as e suas personalidades/almas eram julgadas como bestiais e portanto não gendradas, promíscuas, grotescamente sexuais e pecaminosas. (LUGONES, 2014, p. 936 e 937)

### 2.3 Colonialidade e imaginários sobre os negros no Brasil contemporâneo

Durante este capítulo tratamos de questões teóricas essenciais para nossos objetivos nesta dissertação, discorrendo acerca do Grotesco, da modernidade, da *colonialidade*, do racismo e da branquitude. Neste subcapítulo iremos continuar abordando tais assuntos, caminhando para nossa análise fílmica do filme *Praça Paris* (2018), onde faremos um diálogo sobre estes temas e a obra cinematográfica. Neste sentido, nos interessa centralmente neste momento apresentar como os temas previamente apresentados construíram imaginários acerca do corpo negro que resultaram em certas representações sobre o mesmo, mobilizadas por Murat de forma crítica no filme.

Como expomos anteriormente, tais caracterizações foram forjadas desde o Brasil colônia, a partir do imaginário que se criou sobre estes corpos, com o sequestro do povo negro da África e a posterior escravização deles no país. Tal processo foi permeado pelas mais diversas violências, desde o ato de trazer estas pessoas à força para o Brasil, vendê-las como mercadoria, torturá-las corriqueiramente para que não se rebelassem, para além dos comuns estupros das mulheres negras, portanto, fora-lhes negado o direito à humanidade. Ainda que a situação do negro tenha se alterado com a abolição da escravidão em 13 de maio de 1888, houve uma permanência de tais violências e percepções sobre o negro na sociedade brasileira, fruto da falta de reparação histórica e das continuidades da *colonialidade*. Completamos com Oliveira Filho.

Este “negro conceitual”, jogado na senzala, nos campos de concentração brasileiros, como animais, era simples objeto, tido como “quase-homem”, um bicho a ser domado, bestializado, instrumentalizado em prol do “desenvolvimento” que o homem branco europeu trazia às terras bárbaras e desprovidas de cultura da América do Sul. (OLIVEIRA FILHO, 2016, p.63)

Deste modo, os negros não foram plenamente contemplados no processo de formação do Brasil enquanto nação, ainda que eles existissem maciçamente na sociedade brasileira, em números maiores do que brancos. A eles não era dado acesso igualitário à cidadania, sendo esta reservada para aqueles que usufruíam da branquitude, ou seja, criou-se nos trópicos uma nação

pensada por brancos para brancos, o Brasil seguia com a tradição da modernidade da divisão entre o “nós” e os “outros”. Portanto, ainda que a abolição tenha sido primordial, ela não significou uma liberdade plena para o povo preto no país, o processo não foi assistido por nenhuma política de transição, ou seja, o antes escravo não teve um acompanhamento para que pudesse adentrar na sociedade como liberto. Isto causou dois efeitos: a permanência de negros em um regime escravagista, pois não possuíam outra opção de sustento; e a criação de guetos onde negros recém libertos viviam. Completamos com Oliveira Filho.

Com a saída da senzala este negro ainda não tinha conseguido status de humanidade, tinha sido retirado das senzalas e jogado nas periferias, distanciados de sua terra natal, da África, alijados de suas raízes, cultura, famílias, em uma terra em que eram considerados como animais. Viram-se assim entregues à própria sorte nas periferias, nos guetos, distantes do homem branco ocidental dos centros de desenvolvimento da nação que se erguia. (OLIVEIRA FILHO, 2016, p.63)

Neste contexto o negro continua a ser vítima de violência, sendo ela física e simbólica. Física, pois estes corpos seguem sendo os mais atingidos pela violência, com o contínuo acossamento pelos aparatos policiais do Estado e simbólica, pois qualquer tema relacionado à cultura africana era perseguido, e por vezes até criminalizado<sup>35</sup> por lei. Vale destacarmos que as forças policiais no Brasil foram justamente criadas para perseguir e coagir a população negra, como um braço armado da branquitude burguesa. Para além disto, os negros recém libertos viviam em uma situação de extrema pobreza, pois a eles não eram oferecidos empregos com salários coerentes o que, como já colocamos, fez com que muitos negros continuassem em situação análoga à escravidão, para que pudessem se alimentar e viver minimamente, ou seja, o que se tinha era uma continuidade de um processo histórico de abandono.

Este novo cenário forjado pelos contornos republicanos – é preciso de imediato lembrar, imerso no medo branco das possíveis insurreições negras – trata de reinventar o argumento da desumanização para a massa liberta. A inferioridade jurídica do escravismo será convertida, portanto, numa inferioridade de tipo biológico, a partir de um discurso que vem tomando forma desde os debates abolicionistas do século XIX. Dentro dessa perspectiva, o que está pautado nessa nova configuração é a ideia de pureza e superioridade das raças, que deve ser resguardada dentro do tecido social. (FLAUZINA, 2006, p. 97)

Com esta exclusão da sociedade branca, os negros recém libertos começam a ser expulsos dos centros urbanos, a partir da perseguição e da higienização das cidades brasileiras. Tal processo de higienização se deu durante as primeiras décadas do século XX – e continua a ocorrer na contemporaneidade – como forma de “modernizar” as grandes cidades brasileiras, as aproximando de um modelo europeu, considerado civilizado. Não por acaso, podemos observar na atualidade inúmeras construções deste período que seguem o estilo francês ou

---

<sup>35</sup> Aqui podemos citar como exemplo a proibição, por lei, da capoeira, que perdurou de 1890 a 1937.

neoclássico de arquitetura, considerados marcos do “progresso europeu”. Com estes processos, os negros começam a ser afastados dos centros das cidades, para os morros e periferias, onde vivem sem qualquer ajuda do Estado, assim formam-se locais onde há uma concentração de pobreza e a presença contínua da violência por parte das forças policiais.

Como nesta pesquisa tratamos de um filme ambientado no Rio de Janeiro, consideramos importante fazer um adendo sobre a história higienista da cidade. Durante o governo do prefeito Pereira Passos (1902 – 1906), a capital começa a passar por uma “reforma”, afim de transformá-la mirando aos moldes de Paris. Neste processo as avenidas foram alargadas, morros destruídos, o Cais do Valongo aterrado – local aonde chegaram entre centenas de milhares a milhões de escravizados para serem vendidos – dentre outras reformas que propunham uma “modernização” da cidade e um apagamento de seu passado colonial, sendo os negros inseridos neste “passado”, o que demonstra o caráter racista de tais reformas.

Traçando um paralelo com a contemporaneidade, para demonstrar que a política higienista segue ocorrendo, no século XXI o prefeito Eduardo Paes (2009 - 2016) empreendeu uma nova “reforma”<sup>36</sup> da capital carioca, com o pretexto de “modernizá-la” para as olimpíadas de 2016, ou seja, preparar o Rio de Janeiro para os olhos do mundo. Tais propostas nos remetem às reformas de Pereira Passos, e curiosamente, Paes, neste processo, se comparou orgulhosamente com seu antecessor<sup>37</sup>. Tais reformas, à moda Passos, contaram com a remoção de partes de favelas como o Morro da Previdência – local onde Glória mora em *Praça Paris* – para que o projeto Porto Maravilha pudesse ser concretizado, o morro citado não foi o único que sofreu com as remoções na capital. Se expandindo para além da zona portuária localizada no centro da cidade, tais “reformas” fizeram com que a favela da Vila Autódromo na zona oeste do Rio de Janeiro também fosse, quase integralmente, para a construção do Parque Olímpico<sup>38</sup>. Neste contexto, ironicamente, foi “redescoberto”<sup>39</sup> o Cais do Valongo, aterrado por Passos, bem como uma grande quantidade de achados arqueológicos revelados durante as obras. Muitos dos achados foram levados para o IPN (Instituto Pretos Novos)<sup>40</sup>, também na região do Valongo, o centro de memória se encontra onde funcionava o Cemitério dos Pretos Novos (1769 – 1830), local de valas comuns destinadas aos escravizados que não resistiam à travessia

<sup>36</sup> Ver mais em: <https://racismoambiental.net.br/2016/07/21/100-remocoes-no-rio-olimpico-o-que-descobrimos/>.

<sup>37</sup> Ver mais em: <https://oglobo.globo.com/rio/em-campanha-paes-tenta-vincular-sua-imagem-as-transformacoes-feitas-por-pereira-passos-5433676>.

<sup>38</sup> Ver mais em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/rio-2016/noticia/2016-08/rio-2016-moradores-de-comunidades-removidas-dizem-que-nao-ha-clima-de-festa>.

<sup>39</sup> Com o “redescobrimto” do Cais do Valongo, a partir das obras do Porto Maravilha, em 2017 o local começou a integrar a Lista de Patrimônio Mundial da UNESCO. Ver mais em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1605/>.

<sup>40</sup> Ver mais em: <https://pretosnovos.com.br/>.

do Atlântico e chegavam mortos ao Cais do Valongo, ou àqueles que vinham a falecer ao desembarcar no Rio de Janeiro. Consideramos estes apontamentos importantes pois, para além de expor o racismo sistêmico que cerca a história da capital carioca até a contemporaneidade, o tema da higienização da cidade faz parte do enredo de *Praça Paris*, sendo mostrado no filme este processo de obras para as olímpiadas de 2016, bem como as diferentes relações de Glória e Camila com a cidade a partir do racismo e dos privilégios da branquitude. Abaixo apresentamos algumas cenas do filme, onde se mostra a paisagem do Rio de Janeiro modificada por tais obras.

Figura 8 - Cidade em obras 1



(00:05:29)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 9 - Cidade em obras 2



(00:26:33)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 10 - Cidade em obras 3



(00:26:40)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 11 - Cidade em obras 4



(01:38:09)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Pois bem, como afirmamos, estes locais eram por vezes destruídos por completo, ou então, mantidos não com os interesses da população negra em mente, mas porque era interessante para a elite ter a mão de obra barata concentrada em locais à margem dos espaços da cidade destinados aos brancos. Ainda sobre essa configuração, seria mais fácil o controle desta população pelas forças policiais, ao mesmo tempo em que a violência deste processo estaria afastada dos considerados verdadeiros cidadãos. Estes guetos se expandiram exponencialmente durante o século XX, devido ao crescimento populacional e o êxodo rural de

uma população miserável, e assim configuraram-se as ocupações urbanas irregulares<sup>41</sup> que hoje denominamos de favelas.

O crescimento destes locais se deu sem uma presença do Estado, por projeto, já que as pessoas que lá viviam eram consideradas como aquém da sociedade. É sabido que locais onde o Estado não está presente, de forma construtiva, tornam-se férteis para a presença e crescimento de outros tipos de organizações, criminosas ou não. Se o Estado não se faz presente nas favelas de forma a oferecer melhorias para a população, ele se faz como agente de repressão. Porém, esta responsabilização do Estado como culpado para a crescente violência nestes locais não ocorreu, e não ocorre, o que novamente conectou as populações negras com a violência como se fosse algo natural, ou seja, locais onde negros são a maioria são locais violentos, uma continuação da animalização do negro forjada na colonização, uma consequência da *colonialidade*. Complementamos com um trecho da entrevista<sup>42</sup> concedida por Lúcia Murat a Bruno Martuci do site *Os Geeks*.

Eu acho que pesa justamente sobre as comunidades, sobre as favelas e as pessoas desfavorecidas, que existe um abuso de autoridade total. A polícia chega em uma favela e derrubam tudo. Eu me lembro uma vez que estava conversando com uma menina que faz cinema e que mora em uma favela, ela é de um grupo de teatro, e falei “mas como?”, imagina na classe média, chegar a polícia, bater na porta, você vai falar “meu Deus, você tem licença do juiz de entrar na minha casa?”, na favela não somente arrebentam a porta onde entram, como entram com cachorro. Então, isso infelizmente é a realidade que eles vivem e a gente tem que mostrar isso, mostrar essa diferença também. (MURAT, 2018, online)

No trecho, Murat faz referência ao tema da violência policial no filme, na medida em que *Glória* passa por uma sessão de tortura nas mãos dos agentes de segurança do Estado e *Samuel* é alvejado por eles. A diretora destaca a importância de se denunciar a violência sistêmica e institucional pela qual a população das favelas passa, não só na contemporaneidade, mas desde a formação destes espaços no contexto pós-abolição. Ressaltamos a fala da cineasta sobre a diferença da realidade entre a classe média e aquela existente nas favelas, sendo certo que as abordagens policiais nestes locais é algo inimaginável se pensadas nos bairros mais abastados da cidade. Isto é algo que a diretora aborda no filme ao mostrar que *Camila* vive uma cidade romantizada, o Rio de Janeiro da Praça Paris, enquanto *Glória* vive outro, o Rio de Janeiro do Morro da Providência, ou seja, as cidades são diferentes para aqueles que sofrem com a discriminação racial e aqueles que usufruem da branquitude. Isto é algo essencial para a trama, uma vez que *Camila* se vê tomada pelo medo branco ao ter contato, a partir de *Glória*,

<sup>41</sup> Configura-se como irregular pela falta de posse da terra.

<sup>42</sup> Ver mais em: <https://sitedosgeeks.com/praca-paris-e-lancado-em-meio-a-violencia-constante-no-rj-entrevista-com-elenco-e-a-diretora-lucia-murat/>.



com uma realidade alienígena à sua própria vivência, ou ainda, quando *Camila* tem contato com os “outros”, aqueles aquém do seu universo de branquitude

Assim como ocorria no regime colonial, este discurso que naturaliza a violência do povo negro serve como meio de justificar a brutalidade das forças de opressão do Estado para com estas populações. Esta violência, perpetuada pelos aparatos policiais, não é concebida e realizada de maneira desorganizada, mas sim como estratégia de Estado, como forma de controlar estas populações, não por acaso nos remetendo às formas de controle dos escravizados no Brasil colonial. Filmes, e mídias em geral, podem tanto denunciar a violência policial e o racismo estrutural na sociedade brasileira, como em *Praça Paris*, ou reforçar que o corpo negro será aquele que irá cometer crimes, relacionando continuamente raça a criminalidade. A partir disto cria-se no imaginário do espectador a percepção de que locais onde há uma maior concentração da população negra, geralmente nas periferias e favelas das cidades, são locais onde a violência e o crime são a regra. Desta forma, a população naturaliza a violência sistemática para com o corpo negro, considerando correta a atuação das forças policiais, que matam, e não oferecem o direito à justiça. Aqui entendemos que a violência contínua do Estado brasileiro com estas populações se encaixa na formulação teórica da *Necropolítica* (MBEMBE, 2018). Completamos com o autor.

[...] o estado de exceção e a relação de inimizade tornaram-se a base normativa do direito de matar. Em tais instâncias o poder (e não necessariamente o poder estatal) continuamente se refere e a apela à exceção, à emergência e a noção ficcional do inimigo. [...] a raça foi a sombra sempre presente no pensamento e na prática das políticas do Ocidente, especialmente quando se trata de imaginar a desumanidade de povos estrangeiros – ou a dominação a ser exercida sobre eles. [...] Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado. (MBEMBE, 2018, p. 17 e 18)

A partir dos debates apresentados entendemos que o racismo não é algo “extraordinário” na sociedade brasileira, no sentido de ser algo fora do comum, tendo em vista as bases onde o país foi construído. Pelo contrário, como abordamos, desde os primórdios do Brasil colônia o racismo se faz presente enquanto definidor tanto da existência da população negra como para a formação da nação como um todo. Esta profunda ligação entre o racismo e a história do Brasil é pensada pelo intelectual Silvio Almeida como o *Racismo Estrutural*, para definir este conceito citamos o autor.

[...] o racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra, não exceção. (ALMEIDA, 2019, p. 50)

O racismo se mantém como estrutural no Brasil contemporâneo, não por acaso, mas por projeto. Para além do “*pacto narcísico*” entre a branquitude, do qual falamos anteriormente nesta pesquisa, e de instituições racistas em seu cerne em todos os segmentos da sociedade brasileira, há ainda outra questão definidora para a perpetuação do racismo no Brasil: o medo branco. Tal construção não é algo novo no país, este medo existe, e é alimentado, desde os primórdios da colonização brasileira, pontuamos que ocorrem alterações em como este medo se manifesta durante a história do Brasil, porém ele se faz sempre presente. Se nos tempos coloniais o negro era conectado ao irracional e animal, e, portanto, incontrolável e perigoso, na contemporaneidade ocorre a mesma categorização com outros contornos, na medida em que o negro é associado ao criminoso e à violência. Completamos com Schucman.

As reações de medo, portanto, ficam mais claras quando as reivindicações dos movimentos negros tomam lugar na sociedade. Assim como na época das revoltas negras do período da abolição, no início do século XXI, os movimentos negros têm conseguido colocar em prática algumas de suas reivindicações. Parece que os discursos conservadores que apelam para a não mudança aparecem de formas mais ferozes do que em épocas em que o poder branco está garantido. [...] Assim como no século XIX havia um medo de que o Brasil se tornasse um país negro [...] este medo ainda não foi elaborado pela população brasileira branca, e que, portanto, quando aparecem ações concretas para valorizar as culturas e as populações negras aqui presentes, as reações dos brancos são formuladas de diversas formas, mas que, no entanto, tais ações podem ser analisadas [...] quase sempre como ilógicas e motivadas pelo medo de perder os privilégios materiais e simbólicos obtidos pela estrutura racista. (SCHUCMAN, 2014, p. 143 e 145)

Como podemos perceber a partir da citação anterior, tal medo não se limita às cargas negativas atribuídas ao negro em si, mas se estende também à possibilidade de perda dos privilégios da branquitude como pontua Schucman no trecho abaixo.

[...] os sujeitos brancos sabem que nenhuma situação de privilégios dura para sempre, e que para mantê-la, é preciso atuar diariamente. Esta posição da branquitude é acompanhada do medo e da ameaça, permanente. Isto faz com que brancos atuem consciente e/ou inconscientemente, para não perdê-la [...] (SCHUCMAN, 2014, p. 145)

A branquitude depende também da existência do racismo, e portanto, ainda há o temor de uma possível revolta da população negra. Se nos tempos coloniais o medo se relacionava com a união de escravos e uma possível revolução deles, na contemporaneidade há o temor do “descontrole” dos espaços das favelas, justificando a violência policial nestes locais como forma de controle. Completamos com Cardoso.

[...] para compreender melhor as desigualdades raciais em nossa sociedade, seria importante entender o pacto entre os brancos, ou seja, seria necessário refletir sobre os preconceitos e práticas racistas que ocorrem “por interesse”, porque tanto a prática racista oriunda da ignorância (leia-se preconceito) quanto por interesse resultam na manutenção dos privilégios da branquitude. Mesmo porque a desigualdade racial entre negro e branco não ocorre apenas pelo preconceito da pessoa ou grupo branco, mas também pelo interesse da pessoa e grupo branco de proteger e preservar suas vantagens raciais. Se o pacto narcísico ocorre também pelo interesse dos brancos em

preservarem seus privilégios étnicos-raciais, obviamente podemos considerar que o branco ao se compactuar se enxerga enquanto pessoa e grupo racializado. (CARDOSO, 2011, p. 89)

Diante dos debates aqui expostos pudemos compreender de que forma se forjaram certas representações coletivas acerca do corpo negro, oriundas do processo de colonização, e como estas se transformaram e permanecem na contemporaneidade brasileira. Para além disto mostramos como a branquitude ditou os caminhos da discriminação racial no Brasil, e como sua continuidade significa também a existência do racismo enquanto algo estrutural no país. Diante das exposições iremos tratar, em nossa análise fílmica, de que modo Lúcia Murat apresenta tais argumentos e mobiliza estas representações de forma crítica em sua obra cinematográfica selecionada para estudo *Praça Paris*, indagando o espectador a questionar tais meandros da sociedade brasileira, bem como tais representações, o racismo e a branquitude. Antes de darmos início a análise fílmica, no capítulo que se segue, consideramos importante apresentar alguns pensamentos de Murat, expostos abaixo pelo trecho transcrito da entrevista<sup>43</sup> da diretora ao canal de televisão *Curta*.

o filme é um filme que ao mesmo tempo tem um gênero né? Um gênero thriller, um gênero suspense, mas que pra mim trabalha sobre uma realidade que a gente vive hoje muito forte tanto no Brasil como no Rio de Janeiro. Que é sobre a questão do medo e da paranoia e no caso da branca. Quer dizer ela era psicanalista que se perde ela se desumaniza no decorrer né? Porque é uma pessoa bem-intencionada que é progressista que tem uma visão de mundo progressista contra a violência e tal não sei o que e ao mesmo tempo vai acabando inconsequentemente em função do seu próprio medo fazendo barbaridades se desumanizando se transformando em uma pessoa racista e tal (MURAT, 2018, online)

### 3 ANÁLISE FÍLMICA: A GLÓRIA DE PRAÇA PARIS (2018)

O medo faz com que a branquitude entre em ação.  
(SCHUCMAN, 2014, p. 142)

Neste momento da dissertação iremos analisar cenas selecionadas do filme *Praça Paris* (2018), dialogando com os debates expostos até então. Como colocamos anteriormente nesta pesquisa, não acreditamos que a análise fílmica deva se ater somente à obra em si, é necessário considerar a autoria e escolhas de direção tanto no que diz respeito à narrativa como às técnicas, a inserção no âmbito cinematográfico onde foi produzido, a sociedade que cerca a obra e quais diálogos o filme propõe com o espectador. Pensamos que a utilização do cinema enquanto objeto de análise histórica deve considerar os pontos acima, assim como é primordial a

<sup>43</sup> Ver mais em: <https://www.youtube.com/watch?v=IkcbYHfP6R4>.

compreensão de que a obra cinematográfica não é uma representação fiel da realidade, porém, ela se mostra enquanto um veículo privilegiado para a disseminação de discursos, por seu largo alcance e fácil assimilação por ser composto de imagens. Dito isto, procuraremos, a partir da análise fílmica, expor de que modo Lúcia Murat se utiliza de sua obra a fim de instigar o espectador a refletir acerca da branquitude e do racismo. Completamos com Kornis e abaixo começamos nossa análise fílmica.

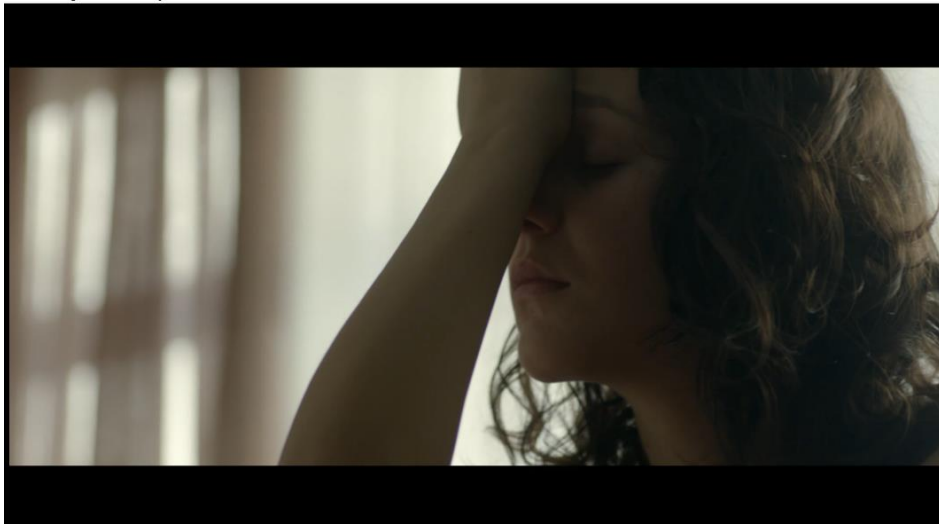
As circunstâncias de produção, exibição e recepção envolveriam toda uma gama de variáveis importantes que deveriam ser consideradas numa análise do filme. Na recusa base desta postura, evidentemente, está a do princípio de que a imagem é reflexo imediato do real, e que, portanto, ela traduz a verdade dos fatos. Um segundo aspecto comum é o reconhecimento de que todo filme é um objeto de análise para o historiador. Com isso, não só os cinejornais e documentários, mas também os filmes de ficção, se tornam objeto de análise histórica, em última instância pelo fato de nenhum gênero fílmico encerrar a verdade, não importa que tipo de operação cinematográfica lhe deu origem. (KORNIS, 1992, p. 242 e 243)

### 3.1 Paranoia e medo branco

Neste subcapítulo trataremos de uma série de cenas selecionadas que têm em comum a questão do medo que *Camila* sente do corpo negro. Neste sentido, iremos abordar de que forma sua branquitude dialoga com sua crescente paranoia no decorrer da trama, o que leva a um homem ser baleado.

Estas questões começam a ser introduzidas na trama a partir da cena apresentada abaixo pela figura 17. A psicóloga é mostrada acordando de maneira súbita em seu apartamento, como se estivesse tendo um pesadelo. Enquanto a personagem se mostra perturbada ouvimos a voz de *Glória* contando sobre um tribunal do tráfico onde um estuprador foi condenado a morte, a partir disto entendemos que a portuguesa estava se sentindo afetada por um relato de *Glória* durante uma sessão.

Figura 12 - Cena 8



(00:11:55)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Nas cenas apresentadas abaixo nas figuras 13 e 14, vemos a imaginação de *Camila* acerca destes tribunais que acontecem nas comunidades. Utilizando-se das técnicas usadas nos filmes de *thriller*, as cenas mostram um ambiente violento, pouco iluminado e decadente, onde as falas e ações são confusas, e o perigo é eminente, contribuindo para a atmosfera de ansiedade da trama. Estas técnicas são usadas para transmitir ao espectador a imaginação de *Camila* sobre a favela, como um ambiente saído de um pesadelo, habitado pelo *monstro* nos filmes de horror, diante disto indagamos: para *Camila* quem é o *monstro*? Responderemos esta pergunta no decorrer da análise. Após esta sequência há um corte para a cena apresentada na figura 15, onde *Camila* fuma em uma varanda do prédio da Uerj, enquanto olha para o Morro da Mangueira, comunidade localizada em frente à universidade, a portuguesa apresenta um semblante preocupado, como se temesse aquele local.

Figura 13 - Cena 9



(00:12:09)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 14 - Cena 10



(00:12:21)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 15 - Cena 11



(00:13:23)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 16 – Cena 12



(00:15:19)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 17 – Cena 13



(00:18:09)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 18 - Cena 14



(00:19:00)

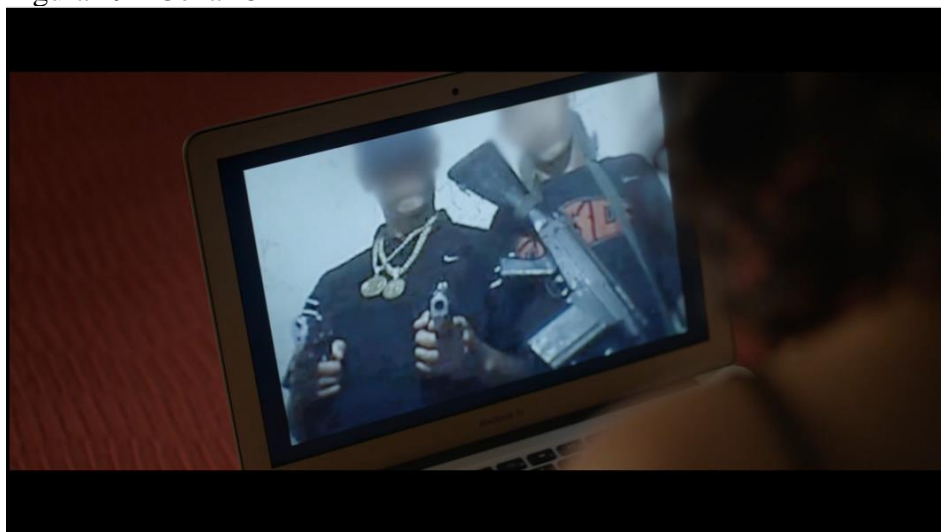
Fonte: *Praça Paris* (2018)

Nas cenas acima, apresentadas pelas figuras 16, 17 e 18, temos um insight acerca do Rio de Janeiro de *Camila*. Na primeira figura a câmera foca na foto de uma mulher que posa ao lado de uma estátua na Praça Paris, local já abordado nesta dissertação. *Camila* informa a seu companheiro que a mulher da fotografia é sua avó, que também havia morado no Brasil. A portuguesa diz ainda que sua família a considera muito parecida com a mulher, semelhança que será retomada pela portuguesa no decorrer da trama. Nas figuras seguintes vemos *Camila* e seu namorado na praça em questão, para que a mulher reproduza a foto de sua avó. Para além do cenário europeu da praça, sobre o qual já discorreremos, consideramos interessante a mudança no semblante de *Camila* nesta parte do Rio de Janeiro, se comparado com aquele que apresenta



quando se lembra das falas de *Glória* ou observa o Morro da Mangueira. Entendemos que isto se dá pois, apesar de estar em um país estrangeiro, a Praça Paris se mostra como um local familiar para *Camila*, não por acaso, mas por seu projeto ser justamente baseado nas praças europeias, portanto, a “Europa nos trópicos” é o espaço onde *Camila* se sente segura na capital carioca. Esta é uma relação interessante para dialogarmos com as categorizações do Grotesco, na medida em que o Rio de Janeiro habitado pelos “outros” amedronta *Camila*, ao passo que a mesma cidade transformada aos moldes de sua terra natal, pelos “nós” para os “nós”, é um local de identificação e calma para a portuguesa.

Figura 19 - Cena 15



(00:42:31)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 20 - Cena 16



(00:42:47)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Nas cenas apresentadas acima, nas figuras 19 e 20, vemos *Camila* assistindo vídeos sobre facções criminosas no Rio de Janeiro. A mulher, que já se mostra obcecada e

amendontrada pela violência sistêmica do ambiente das favelas, tem contato com filmagens de homens portando armas e de um jovem que parece ter sido salvo do tribunal do tráfico. Estes vídeos, ambos mostrando corpos negros, corroboram com o imaginário que a psicóloga cria não só sobre os morros da capital carioca mas também sobre o corpo negro, enquanto, respectivamente, locais onde a violência é regra e pessoas que cometem estas violências. Com isto percebemos a importância das representações do negro, tanto no cinema, quanto na televisão e vídeos de internet, para a construção do imaginário acerca deste corpo.

Figura 21 - Cena 17



(00:59:35)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 22 - Cena 18



(00:59:51)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

A sequência, apresentada acima nas figuras 21 e 22, é interessante para tratarmos da paranóia racista de *Camila* e como a personagem usufrue de sua branquitude. Enquanto a psicóloga caminha desatenta na calçada da universidade ela vai de encontro com um rapaz, que

não demonstra nenhum perigo a mulher. Ele oferece ajuda para pegar as folhas da mulher que caíram no chão, e ela de imediato se desespera e empurra o rapaz de forma agressiva enquanto grita que não precisa de ajuda. Um grupo de policiais que vê a cena começa a tratar o rapaz de maneira agressiva, como se ele tivesse causado algum mal a *Camila*. Os policiais seguem segurando o rapaz com violência e questionam porque ele xingou a mulher, ele responde que a agressão partiu dela e que é trabalhador, os agentes de segurança permanecem questionando-o de forma ameaçadora. Consideramos dois pontos centrais nestas cenas: o medo branco de *Camila* que fez com que a mulher se desesperasse sem motivos, apenas por o rapaz ser negro e estar com roupas simples, o que demonstra o racismo da portuguesa; o silêncio de *Camila* ao ver o rapaz, que nada fez, ser agredido pelos policiais, cena para qual ela dá as costas, ou seja, não se sabe o que aconteceu com o rapaz, o que demonstra como a mulher se aproveita de seu privilégio branco e não intervém ao ver uma cena de covardia e racismo que ela própria criou a partir de sua paranoia.

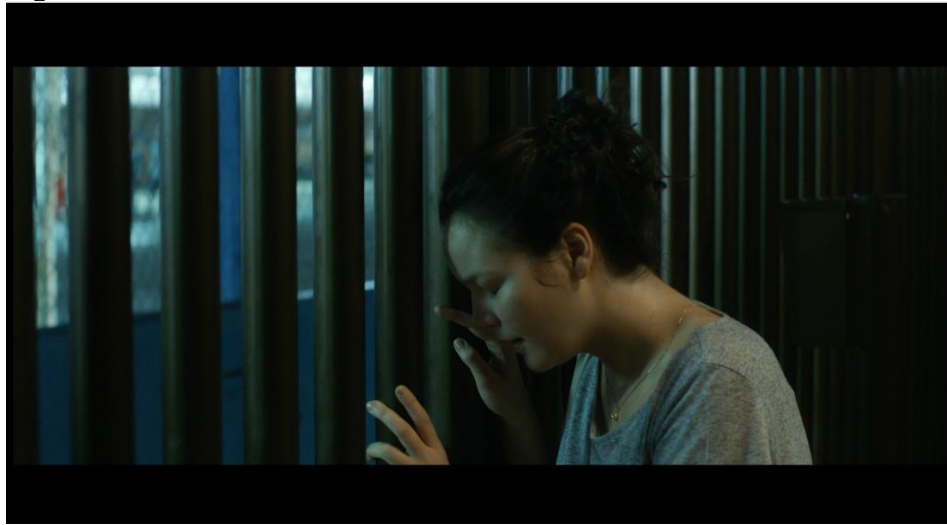
Figura 23 - Cena 19



(01:00:20)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 24 - Cena 20



(01:00:47)

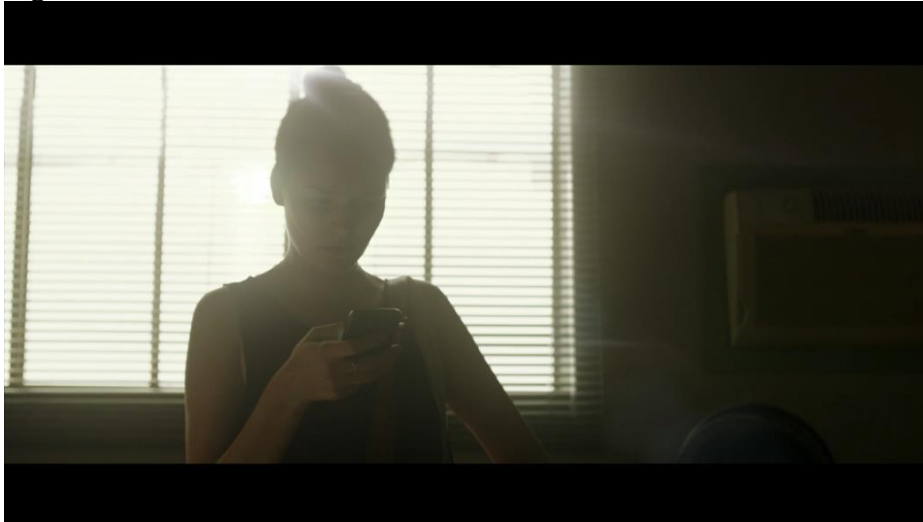
Fonte: *Praça Paris* (2018)

Ainda sobre a crescente paranoia de *Camila*, trazemos as cenas acima apresentadas nas figuras 23 e 24. Ao voltar para casa a portuguesa acha que está sendo perseguida e começa a correr de forma desesperada até o portão de seu prédio. A cena é filmada seguindo as técnicas dos filmes de *thriller*, como se o “mal” ou o “monstro” fossem alcançar *Camila* e machucá-la de alguma forma e ao entrar a mulher se sente aliviada. Portanto, fazendo um paralelo com o Grotesco, a psicóloga se sente segura apenas dentro das grades de seu prédio, onde habitam os seus iguais, os “nós”, protegida das ruas onde os “outros” supostamente irão ameaça-la. Cabe neste ponto traçarmos um paralelo com outras obras do cinema brasileiro que se utilizam de estruturas semelhantes para tratar do medo dos “outros”, os filmes: *Trabalhar Cansa* (2011)<sup>44</sup>; *O Som ao Redor* (2012)<sup>45</sup>. Assim como *Praça Paris* eles se inserem no espectro dos filmes de *thriller*, ou de suspense, e desta forma, exploram as possibilidades técnicas e narrativas deste subgenero. Nos três filmes vemos em comum não só as tramas, que exploram o medo a partir do perigo iminente, da invasão, da perseguição e da paranoia, mas também as técnicas empregadas para estabelecer a atmosfera de suspense, como jogos de cameras e recursos sonoros, gerando angústia no espectador. Pois bem, estes filmes se utilizam do universo dos *thrillers* para provocar o espectador a questionar o *medo*, e como ele se forma no imaginário, ao passo que, em todas as obras os supostos “monstros” são aqueles que são os “outros”, ou seja, os que não pertencem à classe média branca.

<sup>44</sup> TRABALHAR Cansa. Diretor: Juliana Rojas e Marco Dutra. Brasil: Bodega Films, 2011. 1 DVD (100 min).

<sup>45</sup> O Som ao Redor. Diretor: Kléber Mendonça Filho. Brasil: Vitrine Filmes, 2013. 1 DVD (131 min).

Figura 25 – Cena 21



(01:08:07)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 26 - Cena 22



(01:09:27)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 27 - Cena 23



(01:11:09 – 01:11:40)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Na cena apresentada acima na figura 25, *Camila* acha o celular de *Glória*, esquecido pela ascensorista durante uma sessão. Ferindo a intimidade da mulher, bem como as regras de sua profissão, a portuguesa mexe no aparelho de *Glória* e se depara com um vídeo de uma mulher sendo torturada em um tribunal do tráfico, o que deixa a psicóloga extremamente ansiosa. Em seguida, como mostrado na figura 26 acima, vemos mais um dos pesadelos de *Camila* com o espaço das favelas e sua imaginação acerca dos tribunais do tráfico. A psicóloga acorda novamente perturbada pelos seus sonhos, como aparece na figura 27 acima, e conta chorando à seu companheiro que sua avó cometeu suicídio.

Este é um ponto interessante a se tratar na medida em que a portuguesa diz ainda que sua família sempre culpou o Brasil pela morte de sua avó, e que ela nunca acreditou nesta narrativa, dando a entender que agora ela entende. Isso demonstra que *Camila*, conscientemente ou não, transforma sua passagem pelo Brasil em uma mimesis da história de sua avó no país. A psicóloga, a partir de sua experiência pessoal, infere que foi o que a assombra que provocou a avó a cometer suicídio, o contato com o “outro”, com o negro e com as violências do racismo estrutural. Isto se mostra como mais uma expressão do racismo de *Camila*, ao passo que a mulher culpa uma realidade que não é a dela, e uma violência que não a atinge, e que não atingia sua avó, pelo comprometimento da saúde mental de ambas. Consideramos ainda que esta cena apresenta a questão da permanência destes conflitos entre as décadas, de forma que não sabemos a data exata da passagem de sua avó pelo Brasil, porém, a partir da fotografia que *Camila* tem, que mostra a familiar jovem, inferimos que fora tirada há décadas. Portanto, percebemos que estas questões que se referem ao medo branco, a perturbação da normalidade a partir do outro e ao racismo como um todo não são recentes ou pontuais, mas sim estruturais.

Figura 28 - Cena 24



(01:28:05 – 01:29:30)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

O último encontro físico entre *Glória* e *Camila* se dá na cena apresentada acima pela figura 28, onde as mulheres cruzam caminhos dentro de um dos elevadores da Uerj. A ascensorista está trabalhando quando a portuguesa entra no elevador, em seguida as outras pessoas que lá estavam saem permanecendo somente as duas mulheres. *Glória* diz que sonhou com *Camila*, que *Jonas* perguntou pela mulher e não gostou que ela encerrou o atendimento da ascensorista. A portuguesa se irrita e pede para *Glória* parar com isso, em seguida as luzes da máquina começam a piscar e se desligam, um recurso utilizado em filmes de *thriller* para intensificar a angústia da trama, neste momento *Camila* se desespera e grita para a ascensorista acender as luzes. *Glória* ri e diz que a falha é normal nos elevadores, e quando as luzes acendem novamente a ascensorista diz para *Camila* que existem coisas na vida muito piores que elevadores com problema. Esta cena é interessante tanto para percebermos o total estado de paranóia de *Camila*, que imediatamente acha que o problema elétrico foi causado pela ascensorista para feri-la de alguma maneira, como para vermos que *Glória* reage ao racismo de *Camila*. A mulher já havia percebido o medo que a portuguesa sente dela e de seu irmão, e se aproveita disto para provocar a psicóloga a enxergar o absurdo de suas ações bem como sua incapacidade de enxergar para além de seu local de privilégio.

Figura 29 - Cena 25



(01:24:56)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 30 - Cena 26



(01:25:40)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Nas cenas acima apresentadas nas figuras 29 e 30, vemos a utilização de duas técnicas dos filmes de *thriller*, afim de intensificar a atmosfera de suspense do filme. Primeiro destacamos a questão da filmagem pelo olho mágico, já abordada anteriormene, que aproxima o espectador da cena, como se estivesse observando pelos olhos de *Camila*. Para além disto há a questão da aparição de *Glória* na porta da portuguesa que, ao olhar novamente pelo olho mágico, percebe que a visão foi fruto de sua imaginação e quem esta na frente da porta é um entregador de comida. Este jogo com a imaginação movida pelo medo de *Glória* aflora no espectador uma sensação de angústia, ao não saber identificar o que é real e o que é devaneio. Importante destacarmos que o entregador é um rapaz negro e que *Camila*, mesmo depois de perceber que a ascensorista não estava a sua porta, se nega a abri-la para receber sua entrega,



passando o pagamento para o rapaz por debaixo da porta. Desta forma, novamente vemos que *Camila* não teme somente *Glória* ou *Jonas*, mas sim o corpo negro em si.

Figura 31 – Cena 27



(01:41:43)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Após escutar um áudio enviado por *Glória* – cena que será abordada posteriormente - vemos *Camila* entrando em seu prédio. O porteiro então a informa que um rapaz negro esteve no local a procurando mais cedo naquele dia, e que ele parecia nervoso. *Camila* se sente perturbada com a informação, como podemos ver na figura 31 apresentada acima, e pede ao porteiro que não dê informações para ninguém que a procure.

Na sequência observamos *Camila* caminhando na rua de maneira ansiosa, ao olhar para trás a mulher vê um rapaz negro que sorri para ela, como apresentamos na figura 32 abaixo. Diante do rapaz, que não apresentou nenhuma ameaça a mulher, a portuguesa começa a correr de forma desesperada, como se ele fosse persegui-la. Após correr *Camila* olha para trás novamente e desta vez enxerga *Glória* avançando em sua direção, como mostrado na figura 33 abaixo. Percebemos nesta sequência mais uma utilização das técnicas de filmes de *thriller*, ao trazer até o espectador a sensação de perseguição da portuguesa bem como seus devaneios com *Glória*.

Figura 32 - Cena 28



(01:42:41)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 33 – Cena 29



(01:42:57)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 34 – Cena 30



(01:44:05)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 35 - Cena 31



(01:44:22)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 36 - Cena 32



(01:44:58)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 37 - Cena 33



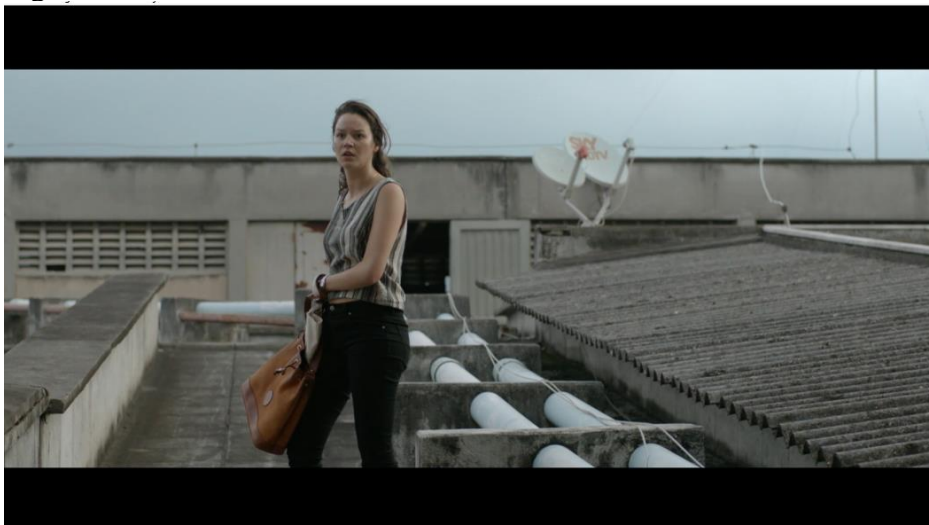
(01:45:01)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Após o devaneio com *Glória*, a psicóloga chega a universidade e se depara com *Samuel*, como apresentamos na figura 34 acima. O rapaz diz que precisa conversar com *Camila*, e somos levados a crer que ele se refere ao desaparecimento de *Glória*, o que também nos faz inferir que foi ele que foi até o apartamento de *Camila*. A portuguesa não dá a *Samuel* a oportunidade de falar, por ele ser um homem negro e portanto, na mente dela, um perigo, e começa a correr, o rapaz corre atrás da mulher enquanto grita para ela que só quer conversar. Ao perceber a cena um segurança da universidade começa a correr atrás de *Samuel*, como mostrado na figura 35 acima e grita para o rapaz parar, pensando que ele quer machucar a mulher de alguma forma, novamente mostrando a categorização do homem negro enquanto aquele que oferece perigo, e a mulher branca enquanto aquela que está a mercê de tal ameaça. Ao perceber a movimentação

um homem armado segue o segurança, como mostrado na figura 36 acima, e encurala *Samuel* acompanhado do mesmo, ele então se identifica enquanto policial e aponta a arma à *Samuel*, como apresentado na figura 37 acima. O rapaz, visivelmente atordoado pela situação grita que é trabalhador e tenta pegar sua carteira para apresentar seus documentos, com a movimentação o policial a paisana atira contra *Samuel*. Percebemos como não é oferecido ao negro a oportunidade de se explicar, sendo atomaticamente considerado um perigo, e ainda que *Samuel* representasse algum perigo a ele devia ser oferecida a oportunidade da justiça e não uma pena de morte, tal como acontece com a população negra nas favelas.

Figura 38 - Cena 34



(01:45:07)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 39 - Cena 35



(01:45:15)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 40 - Cena 36



(01:45:21)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

*Camila* não observa o que aconteceu com *Samuel*, mas ela escuta o disparo como vemos na cena apresentada acima na figura 38. Ao invés de retornar e ajudar de alguma forma na violência que ela mesmo criou, a mulher continua correndo e chega até o limite do terraço da universidade, como mostrado acima na figura 39. Quando a portuguesa atinge o muro a câmera se vira para baixo e ao invés de mostrar a universidade aparece na tela o mesmo penhasco que *Camila* vê no começo da trama em Portugal, como aparece na figura 40 acima, o filme então se encerra.

Abaixo apresentamos a sequencia inicial do filme, nas figuras 41 e 42, onde se mostra *Camila* caminhando até um penhasco em Portugal, antes de sua mudança para o Brasil. A câmera acompanha a portuguesa por sua caminhada, dando a impressão de que estamos observando a mulher em primeira pessoa, recurso muito utilizado no filme como já apontamos durante esta análise fílmica. A personagem chega até um precipício que vai de encontro ao mar, e a câmera ultrapassa seu corpo focando nas ondas que batem nas pedras, isto causa no espectador a sensação de que a mulher se jogou no precipício. A partir da trama entendemos que esta cena se mostra enquanto uma metáfora para a “aventura” de *Camila* rumo ao desconhecido, ao “outro”.

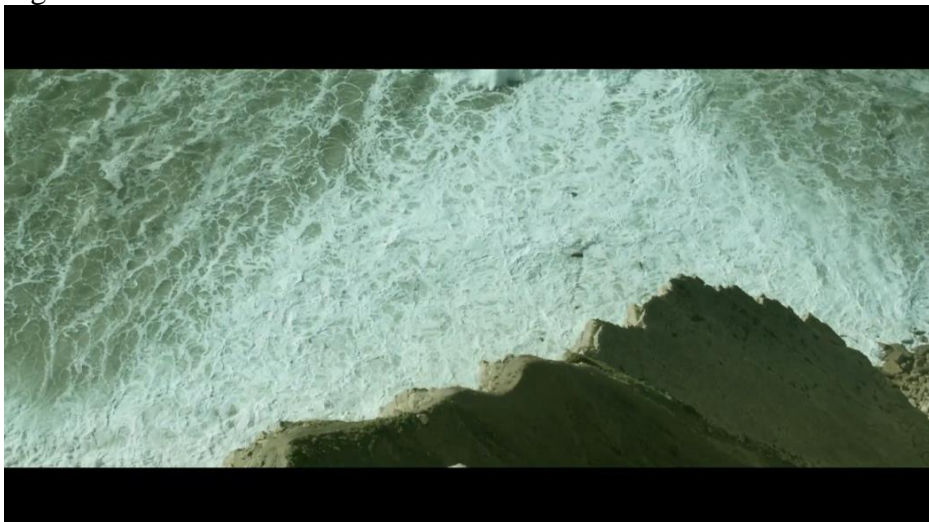
Figura 41 - Cena 37



(00:01:17)

Fonte: *Praça Paris*

Figura 42 - Cena 38



(00:01:31)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

É bem certo que o final de *Praça Paris* não é passível de apenas uma interpretação, sendo possível que a portuguesa tenha se suicidado como a avó, sendo o penhasco uma metáfora para sua queda, dialogando com sua “queda” inicial rumo ao desconhecido do Brasil nas primeiras cenas do filme.

Apesar desta ser uma interpretação plausível, acreditamos que o penhasco e as “quedas” de *Camila* são na verdade uma representação de sua queda em si mesma, a partir da perturbação de sua branquitude no contato com a realidade de um Brasil que ela não esperava encontrar, o que pode ser definido enquanto um encontro com o “outro”. O país de violências sistêmicas trazido até a portuguesa a partir de *Glória* perturbou seu ser de tal forma que a psicóloga adentra num espiral de medo branco e perda de sanidade, criando em si um pânico profundo do corpo

negro. Finalmente, o racismo de *Camila*, e apenas ele, pois nunca houve uma ameaça real à portuguesa, faz com que mais um corpo negro seja assassinado sem direito a vida e a voz. Acreditamos que esta é a mensagem de *Praça Paris*.

### 3.2 Qual é o limite da sua empatia?

Neste segundo subcapítulo de nossa análise fílmica selecionamos cenas que mostram a relação entre *Camila* e *Glória*, desde as sessões até seus encontros fora do espaço da terapia. A partir disto trataremos da falta de empatia que a psicóloga tem com a ascensorista, bem como de que forma isto dialoga com o racismo da portuguesa. Interessa-nos também neste ponto a questão do processo de desumanização de *Glória*, desde uma mulher que busca tratamento psicológico até sua categorização enquanto alguém que oferece perigo, ou seja o *monstro* da trama aos olhos de *Camila*.

Figura 43 - Cena 39



(00:45:57)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Após *Glória* não aparecer em algumas sessões, por ter ido visitar seu irmão, *Camila* parece aliviada ao ver *Glória* trabalhando, como mostrado acima na figura 43. A ascensorista mente para a portuguesa e diz que não apareceu por conta da situação de violência na sua comunidade, a psicóloga então motiva a mulher a continuar suas sessões de terapia pedindo à *Glória* que confie nela, uma promessa que *Camila* irá quebrar como veremos posteriormente. Cabe dialogarmos a cena com a pergunta que aparece no poster de divulgação do filme, apresentado abaixo na figura 44, “*qual é o limite da sua empatia?*”. Este é um questionamento



importante para a trama e para esta pesquisa, na medida em que *Camila* de fato pretende ajudar *Glória* a partir das sessões de terapia, porém, o limite de sua empatia é atingido quando sua branquitude é perturbada pela realidade de *Glória*.

Figura 44– Poster Praça Paris (2018)



Fonte: Imovision

Figura 45- Cena 40



(00:03:15)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 46 - Cena 41

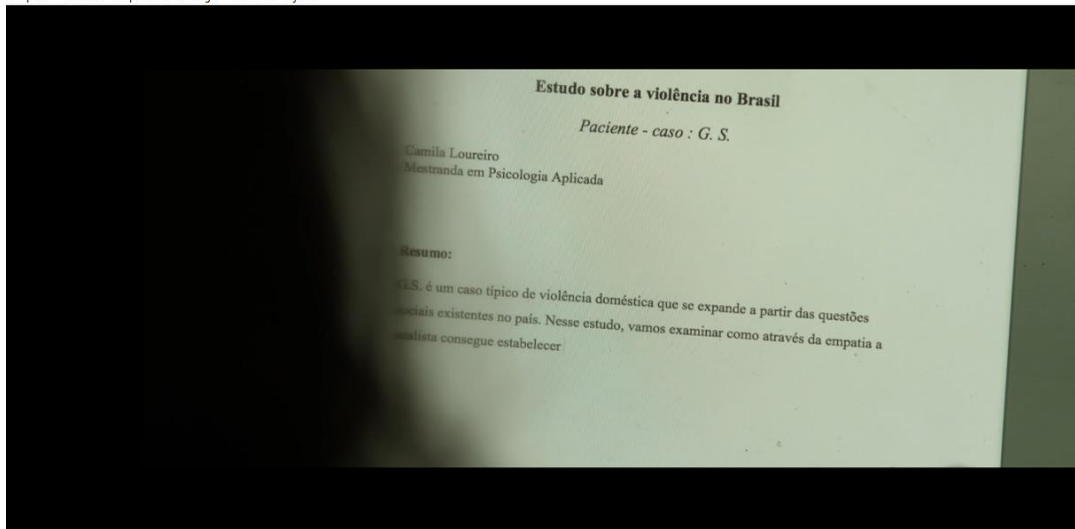


(00:03:05)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Nas cenas acima, apresentadas pelas figuras 45 e 46, somos introduzidos à *Glória*, que diz ter procurado o atendimento psicológico por precisar trabalhar muitas questões, que envolvem o alcoolismo de seu pai e a violência que o vício desencadeou, até então o espectador não é informado acerca da natureza de tais violências.

Figura 47 - Cena 42



(00:16:01)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Na cena apresentada acima pela figura 47, aprendemos que *Camila* é mestranda na faculdade de psicologia da Uerj e pesquisa sobre a violência no Brasil. Neste momento cabe apontarmos que *Glória*, para a portuguesa, se mostra como um estudo de caso, o que não é informado à ascensorista durante a trama do filme, a partir disto questionamos até que ponto *Camila* considera a humanidade de *Glória*? Ou seria a mulher, e sua dor, apenas uma ferramenta para a pesquisa da portuguesa, corroborando a desumanização do negro a partir da branquitude?

Começamos a responder estes questionamentos tratando da cena, apresentada abaixo, nas figuras 48 e 49. *Camila* entra em dos elevadores da Uerj com seu namorado, e *Glória* é a ascensorista trabalhando no mesmo. A portuguesa vê a mulher, a reconhece, e não dirige sequer uma palavra a *Glória*, para além disto aparenta estar incomodada de tê-la encontrado fora do ambiente de atendimento. *Glória* por sua vez tenta fazer contato visual com *Camila*, inclusive sorrindo para a psicóloga, os avanços são nulos e a portuguesa sai do elevador sem ao menos reconhecer a presença de *Glória*. Desta forma percebemos nesta cena não só a desumanização da ascensorista, por parte de *Camila*, mas também, a invisibilidade de *Glória* dentro dos prédios da universidade – tema no qual aprofundaremos no terceiro subcapítulo desta análise fílmica.

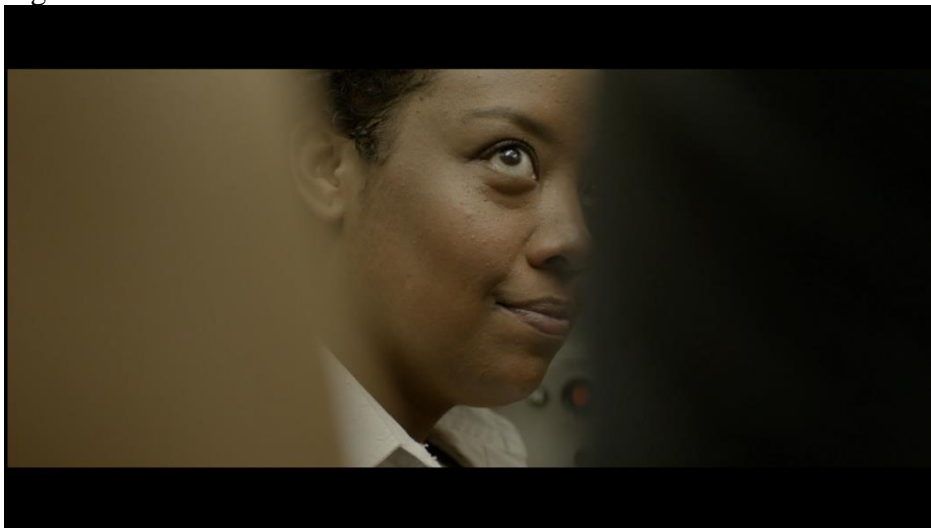
Figura 48 - Cena 43



(00:19:46)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 49 - Cena 44



(00:19:57)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 50 – Cena 45



(00:31:15 – 00:34:41)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Após a sessão de tortura pela qual *Glória* passa nas mãos de policiais, da qual tratamos no primeiro capítulo desta dissertação, a ascensorista vai até sua sessão com *Camila* com o rosto machucado. Consideramos esta cena, apresentada acima na figura 50, como central na trama e para nossa pesquisa, portanto, transcrevemos abaixo o diálogo que se segue entre as duas mulheres.

(00:31:21) – (00:31:48) Camila: “Eu lamento muito Glória. Isto é um absurdo. Eu não sei nem o que dizer, isto é um absurdo. Isto é um absurdo. Isto não pode ficar assim. Você tem que denunciar, e a universidade pode ajudar você nisso, é sério, não precisa ter medo.”

(00:31:49) – (00:32:19) Glória: “Universidade doutora? Universidade doutora? Você sabe que outro dia eu sonhei com você? Não, melhor, eu sonhei que eu era você.”

(00:32:21) Camila: “Foi?”

(00:32:22) Glória: “Foi.”

(00:32:25) Camila: “E como era o sonho?”

(00:32:27) – (00:32:59) Glória: “Eu falava igual a ti, é, com esse sotaque, desse jeitinho. E era rica, e bonitinha, como se a gente tivesse tipo trocado de lugar. Sabe? Eu aí, você aqui. Mas você não ia querer ter minha vida, ia?”

(00:33:05) – (00:33:13) Camila: “É difícil... porque nós de fato não podemos escolher ter a vida dos outros.”

(00:33:15) – (00:33:27) Glória: “E eu, no lugar da doutora, eu me enxergava igual um bicho de zoológico. É assim que você me enxerga não é? Um bicho de zoológico?”

(00:33:27) – (00:33:35) Camila: “É assim que você se enxerga? Quando você olha para você mesma, através do meu ponto de vista, é isso que você vê? Um bicho.”

(00:33:37) – (00:34:42) Glória: “Bichos são todos doutora, todos. Polícia, o tráfico, eu, você, todo mundo é bicho. E tu não te preocupa não que essa porrada aqui não ficou à toa não. Sabe o que aconteceu? O pessoal foi lá e metralhou o posto da UPP. É, um ficou ferido e o outro morreu, e eu fiquei feliz, muito feliz. Tu é contra vingança? Mas é assim que acontece, assim que funciona. Ainda acha que devo denunciar? Acha?”

A partir do diálogo transcrito acima percebemos a reação de *Glória* à falta de empatia, e não reconhecimento do racismo estrutural por parte de *Camila*. A ascensorista provoca a psicóloga a olhar seu privilégio e perceber o abismo que separa as mulheres, as fala de *Camila* sobre uma possível ajuda da universidade mostram que a mulher não entende o lugar de invisibilidade que *Glória* ocupa no espaço, reforçado pela própria portuguesa no momento que ela finge não ver a ascensorista trabalhando no elevador, como mostrado anteriormente na figura 48.

É interessante ainda perceber a fala de *Glória* sobre a animalização que *Camila* comete no seu trato com a mulher, a ascensorista instiga a psicóloga a perceber seus atos quando se compara a um animal a partir dos olhos da portuguesa, o que é corroborado pela trama no momento que *Glória* se mostra enquanto um estudo de caso, porém, apesar do esforço da ascensorista, a psicóloga não faz um exercício de autoreflexão de seu privilégio e se esquiva dos questionamentos de *Glória*. Finalmente vemos os limites da justiça burguesa com a população favelada com a fala da ascensorista sobre a vingança do tráfico, como já colocado anteriormente nesta pesquisa ao tratarmos dos significados da polícia para as comunidades, como uma força opressora e não protetora que, aliada à falta de presença do Estado em si, contribuem para o surgimento de um Estado paralelo, tal como o tráfico de drogas. Sobre as provocações de *Glória* e a equiparação em sua fala entre ela e *Camila*, enquanto bichos, completamos com Cardoso.

A “visibilidade” do movimento negro expressa em sua influência nacional leva ao questionamento do lugar racial do branco. Em outras palavras, a branquitude, que se recusa a pensar sobre seu privilégio racial, quando se sente discriminada por políticas de discriminações “justas” – como as políticas de ações afirmativas, por exemplo – passa a questionar a ideia de pertença étnica e racial. O movimento negro, ao provincializar o branco, começa a questionar a suposta humanidade exclusiva do branco, resultando em um duplo processo em que o negro é pessoa e o branco também. O negro reivindica seu caráter de pessoa, luta pela igualdade com o reconhecimento da diferença; ao fazê-lo, ingressa na categoria de pessoa universal, antes apenas ocupada pelo branco [...] O negro, ao reivindicar o caráter universal em sua luta, faz com que a pessoa universal tenha no mínimo “duas cores” (pertencas étnicas e raciais). A luta pelo reconhecimento étnico e racial do movimento negro seria a luta para ser pessoa, contudo, com uma qualidade específica: pessoa negra. Se por um lado, o movimento negro – movimento social dos oprimidos –, ao assumir sua identidade cultural como uma forma de afirmação na luta contra a opressão, ascenderia à universalidade de condição humana, deixando de ser inumana, ou humano numa hierarquia inferior, por outro lado, o branco terá maior dificuldade de se identificar

como branco. A queda do branco do lugar de universalidade onde se encontrava resultará, primeiramente, em uma postura defensiva, pois qualquer identificação racial, étnica e coletiva seria uma degradação do seu estatuto anterior, enquanto para o negro ocorre justamente o contrário. (CARDOSO, 2011, p. 91)

Figura 51 - Cena 46



(00:49:14)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 52 - Cena 47



(00:49:17 – 00:51:42)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

*Camila* mostra à *Glória* uma matéria em um jornal que trata da onda de violência no Morro da Providencia, como mostrado na figura 51 acima. A matéria traz a foto de *Jonas* e identifica o homem enquanto mandante dos tiroteios, narrativa alinhada com a dos policiais que torturam *Glória*, de forma criminosa, por acreditarem que ela é a informante do irmão. A psicóloga pergunta à ascensorista se ela conhece o homem da foto, *Glória* se mostra desconfortável com a pergunta, como apresentado na figura 52 acima, porém *Camila* não percebe. A ascensorista então responde que sim, alegando que todo mundo conhece o homem

na comunidade, e que na infância ele era amigo de seu irmão, omitindo que o homem da foto é na verdade o próprio *Jonas*. *Glória* continua mentindo e diz que não viu mais o irmão depois que ele foi preso na FEBEM, mas que se tivesse contato com ele teria obrigação de ajudá-lo, o que a mulher de fato faz. Entendemos a partir desta cena e de outras já apresentadas, onde *Glória* mente sobre ter contato com o irmão, que a ascensorista esconde a verdade para buscar proteger a psicóloga de alguma maneira, omitindo a violência de sua realidade para que ela não atinja *Camila*, cuidado e empatia que a portuguesa não retribui.

Figura 53 - Cena 48



(01:14:06 – 01:16:28)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

*Camila* confronta *Glória* sobre o vídeo que viu no celular da mulher, como mostrado acima na figura 53. A psicóloga admite que errou ao mexer no celular da ascensorista, porém em seguida começa a discutir com *Glória* acerca do vídeo, dizendo que é um absurdo ela guardar este tipo de conteúdo. Percebemos novamente a incapacidade, ou falta de interesse, da portuguesa de entender os abismos, da branquitude e do racismo, que separam sua realidade da de *Glória*. Ainda que o vídeo mostre um crime, há por parte da psicóloga um julgamento da índole da ascensorista, que nunca ofereceu nenhum perigo, a partir de uma reprodução de violência comum em sua realidade. Após o confronto *Camila* anuncia à *Glória* que não irá mais atendê-la, quebrando seu próprio pedido de confiança à ascensorista. Desta forma, a portuguesa faz com que *Glória* exponha sua realidade e profundos traumas com o pretexto de que iria ajudá-la, e ao se ver confrontada com as violências da vida da ascensorista retira o que disse e a abandona.



Figura 54 - Cena 49



(01:21:08 – 01:24:23)

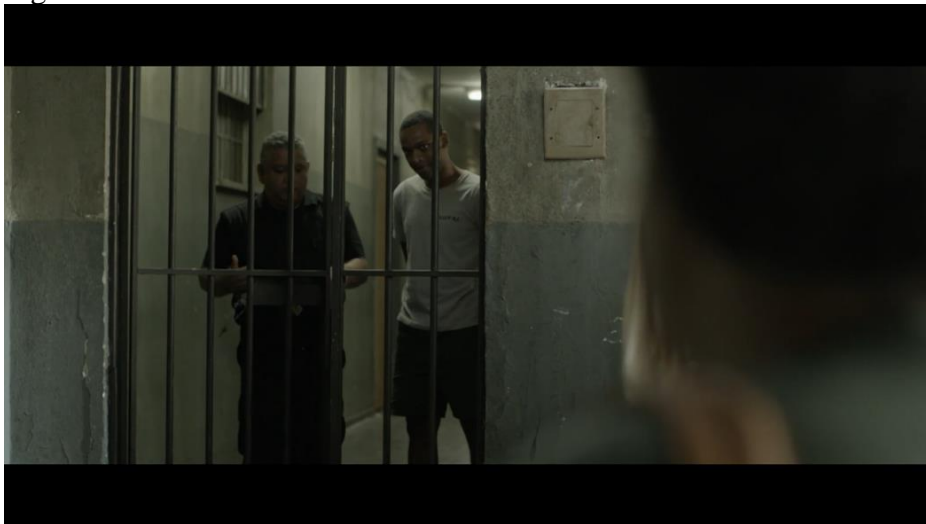
Fonte: *Praça Paris* (2018)

Depois de ir até a casa de *Camila*, cena tratada por nós no primeiro capítulo desta dissertação, e ser empurrada pela portuguesa, *Glória* retorna ao consultório da mulher para conversar, como apresentado acima pela figura 54. Entendemos que a ida da ascensorista até o apartamento da portuguesa tenha sido um erro, ferindo inclusive os preceitos da psicologia, porém este fato não justifica sua postura agressiva. *Camila* repreende *Glória*, com razão, porém em nenhum momento se desculpa por ter usado da força física com a mulher, ao invés disso, ela reforça, a partir da ida de *Glória*, que não pode mais atender a ascensorista. *Glória* se desespera com a informação e questiona como vai expor para outra pessoa todos os traumas sensíveis dos quais falou nas sessões. Ela então conta que foi ela que matou o pai de fato, e que o irmão tomou a culpa para poupá-la e assim foi preso na FEBEM, o que acarretou no seu envolvimento com o crime. Apesar de se compadecer com a ascensorista a psicóloga é irredutível, e insiste que não vai continuar o atendimento. Neste momento, *Glória* questiona se *Camila* esta com medo do irmão dela, e afirma que sabe que a psicóloga sente este pavor, e por isto a está abandonando, o que a psicóloga nega e diz que é um absurdo. Vemos a partir da cena, que *Camila* se nega a humanizar a figura de *Glória* a partir de seus traumas e a própria figura de *Jonas*, que foi preso por um crime que não cometeu, bem como a negação de *Camila* acerca de seu medo branco, quando diz a *Glória* que não está amendontrada com a situação.

### 3.3 Glória

Neste subcapítulo final de nossa análise fílmica iremos abordar cenas em que a personagem *Glória* é o foco. Procuraremos tratar das questões relacionadas às vivências da ascensorista, que também podem ser estendidas à realidade de muitas mulheres negras no Brasil. Deste modo, trataremos do racismo estrutural que atinge *Glória*, bem como as diversas violências que cercam a mulher, a questão de sua invisibilidade dentro da universidade, o não direito ao amor e sua relação com *Jonas*.

Figura 55 - Cena 50



(00:04:12)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 56 - Cena 51



(00:04:33)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

*Jonas*, irmão de *Glória*, é introduzido na trama a partir das cenas apresentadas acima. O espectador vê o personagem pela primeira vez através das grades da prisão, como aparece acima na figura 55, onde ele se encontra encarcerado. É interessante pensar no diálogo entre a escolha de filmar o homem pelas grades, e com isso condicionar o espectador a temer de alguma forma sua figura, a partir do entendimento de que o homem não pode estar em sociedade, corroborando sua construção como o possível *monstro* da trama. A cena que se segue mostra um momento de carinho entre ele e *Glória*, apresentado acima pela figura 56. Tais cenas introduzem a dualidade da figura de *Jonas*, enquanto monstro para *Camila* e a sociedade, e enquanto irmão e figura protetora para *Glória*, ainda que a separação entre estes aspectos de *Jonas* se torne nebulosa também para a ascensorista no decorrer da trama. Na continuação da cena *Jonas* comenta o gosto pelo frango com quiabo que a mulher levou para ele comer, e diz que gosta do prato assim como seu pai. *Glória* demonstra que não gostou da fala do irmão e a coloca como uma “*brincadeira estúpida*”, a partir deste momento percebemos a aversão que a mulher tem à figura do pai.

Figura 57 - Cena 52



(00:05:40)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Na cena apresentada acima pela figura 57 vemos *Glória* chegando até o Morro da Providência, onde mora. A escolha pela comunidade enquanto local de moradia da personagem é algo interessante no filme, tendo em vista o histórico da favela. Acerca desta escolha temos uma hipótese, a partir da trama do filme, que não foi confirmada por Lúcia Murat, mas que acreditamos ser pertinente. O Morro da Providência é tido como a primeira favela do Brasil, sua ocupação teve início no final do século XIX, com a evasão de pessoas pobres, e em sua maioria negras, causada pelas obras higienistas no centro da cidade do Rio de Janeiro, desta forma esta população saiu dos cortiços da região e se mudou para o morro. Posteriormente ex-

combatentes da Guerra de Canudos, que ao retornarem à capital carioca não obtiveram moradia, também se realocaram na comunidade. Na época o local foi batizado – popularmente, na medida que oficialmente o nome já era Morro da Providência - de Morro da Favela, fazendo referência a outro morro localizado na região de Canudos, que levava o mesmo nome por ser encoberto por uma vegetação de encosta denominada favela, utilizada pelos soldados para se esconderem. Posteriormente o nome se estendeu para outras comunidades do Rio de Janeiro sendo utilizado até a contemporaneidade. Dito isto, consideramos que a escolha pelo Morro da Providência não se deu por acaso, tendo em vista que as reformas pelas quais a cidade passou são tema recorrente no filme, desde seu nome e a relação da trama com a Praça Paris, até a presença de cenas que mostram as obras no centro da cidade empreendidas no século XXI para as Olimpíadas de 2016.

Figura 58 - Cena 53



(00:07:25)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Consideramos a cena em que se mostra a ligação entre *Glória* e a Uerj, apresentada acima na figura 58, interessante para os debates contidos nesta pesquisa. Nela a personagem é mostrada trabalhando como ascensorista da Uerj. Julgamos importante tratar acerca do uniforme da mulher e sua semelhança com as cores do prédio, sendo este o figurino mais usado por *Glória* na trama, posteriormente trataremos de maiores significados das roupas da ascensorista a partir de outra cena. Isto suscita o questionamento acerca da invisibilidade<sup>46</sup> de *Glória* neste espaço, como questionado pela mulher quando *Camila* diz que a universidade pode ajudá-la após a ascensorista ser agredida por policiais.

<sup>46</sup>[...] é relevante evidenciar que os espaços ocupados nos dias atuais tanto no mercado de trabalho, quanto nas relações afetivas estão diretamente ligados ao contexto histórico dessas mulheres, os vínculos trabalhistas ocupados por mulheres negras são majoritariamente os cargos de limpeza, a sua ocupação nas universidades é inferior as mulheres brancas, aos homens negros e brancos, apenas (10, 4%) das mulheres negras concluem o ensino superior [...] (CRUZ, 2021, p. 91)

Figura 59 - Cena 54



(00:09:33)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Tratamos anteriormente da fala de *Glória* em sua primeira consulta com *Camila*, onde a personagem diz que uma das questões que pretende abordar na terapia é o alcoolismo e a violência do pai. Posteriormente, apontamos um diálogo entre a mulher e seu irmão onde ela demonstra ter aversão ao pai, o motivo é explicado na cena acima, apresentada na figura 59. *Glória* conta a *Camila* que foi submetida a violências, físicas e sexuais, por parte do pai, principalmente depois que sua mãe foi embora de sua casa. Diante dos ataques de seu pai à irmã, *Jonas* revida e por isso é punido com espancamentos frequentes, *Glória* diz que o irmão sempre a protegeu do pai, o que explica o sentimento de cuidado que a personagem tem por ele. Consideramos a cena importante não só para a compreensão da relação entre irmãos, mas também para questionarmos sobre a ineficiência do Estado na proteção de crianças moradoras de comunidade.

Figura 60 - Cena 55



(00:21:25 – 00:21:55)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Na sessão de terapia, apresentada acima na figura 60, cena seguinte a do encontro das mulheres no elevador, da qual tratamos anteriormente, *Glória* pergunta à *Camila* se o homem que estava com ela é seu namorado, a portuguesa parece incomodada, e nervosa, com a pergunta, como se fosse uma intromissão por parte da ascensorista. *Glória* por sua vez lê a reação de *Camila* como timidez, e diz que é normal ter um namorado, a portuguesa concorda e questiona se *Glória* tem um, a ascensorista responde que não, que nunca teve um namorado.

Na sequência, como apresentado abaixo na figura 61, vemos *Glória* se maquiando em frente a um espelho enquanto canta e dança, como se estivesse se preparando para um encontro. Há um corte para *Glória* sorrindo em um ônibus, tal como aparece abaixo na figura 62, e, desta forma, percebemos que a cena do espelho é sua imaginação. Em seguida há um retorno para os pensamentos da mulher, mas desta vez quem dança em frente ao espelho é *Camila*, como podemos observar na figura 63 apresentada abaixo.

A sequência de cenas, mostradas aqui da figura 60 até a 63, demonstram um desejo de *Glória* de viver esta normalidade, como ela mesma classifica, distante da violência que a cerca desde sua infância. É interessante a inversão de lugares entre ela e *Camila*, nas figuras 61 e 63, pois demonstra que, ainda que possivelmente de maneira inconsciente, na imaginação de *Glória* aquele local da mulher que se arruma para ter um encontro romântico não é dela, e sim de mulheres iguais a *Camila*. Pontuamos ainda a relação entre o uniforme usado por *Glória* e as roupas que ela usa na sua imaginação, ao passo que apenas nesta cena a mulher aparece se maquiando e arrumada para um encontro, ou seja, isto se mostra enquanto uma possibilidade para *Glória* apenas na sua imaginação. Este processo se dá como uma herança da *colonialidade*, da categorização que a mulher negra sofreu durante o regime colonial, de forma que a elas era

destinado o trabalho e diversas violências, mas não o amor. Façamos um diálogo sobre esta categorização colonial da mulher negra e a categoria estética do Grotesco, à mulher negra, parte dos “outros” dentro da lógica da branquitude, cabe o grotesco, a animalização, o trabalho, o estupro e a violência, já à mulher branca, pertencente ao “nós”, se destina a sublimação, o amor, o casamento e a família. Tais construções, ainda que tenham sofrido diversas mudanças no decorrer dos séculos, ainda existem na contemporaneidade brasileira, como é mostrado na trama a partir dos pensamentos de *Glória*.

a hipersexualização da mulher negra proveniente da cultura estabelecida no período escravista a coloca como um “objeto” de consumo sexual e não como um ideal afetivo, inviabilizando um olhar romantizado direcionado a essas mulheres. (CRUZ, 2021, p. 88)

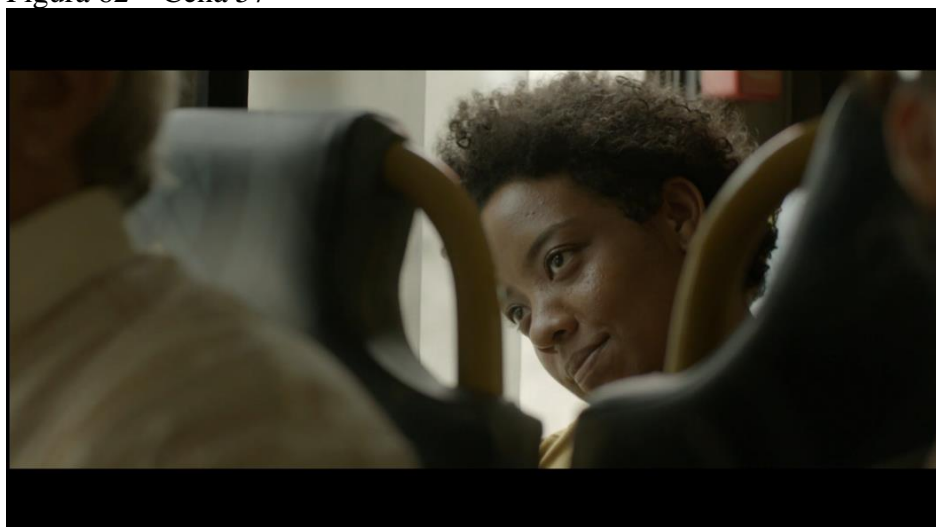
Figura 61 – Cena 56



(00:22:00)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

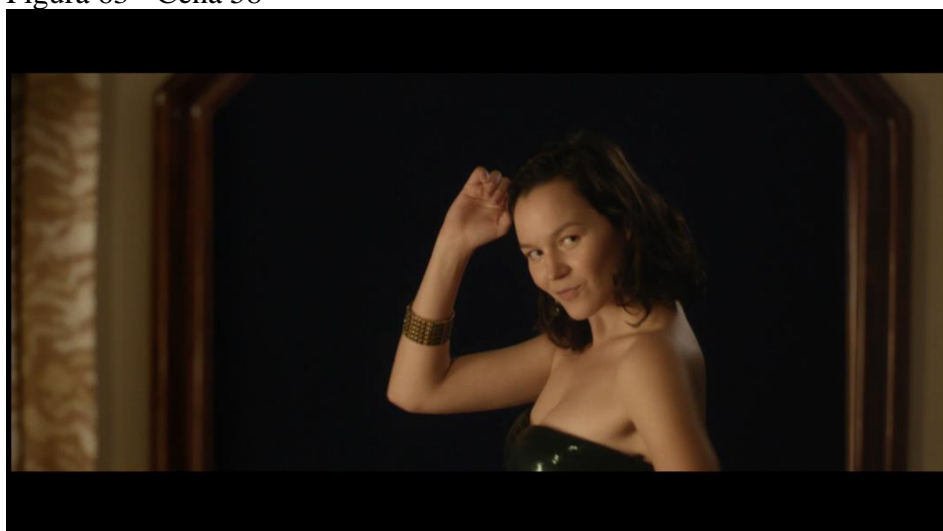
Figura 62 – Cena 57



(00:22:14)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 63 - Cena 58

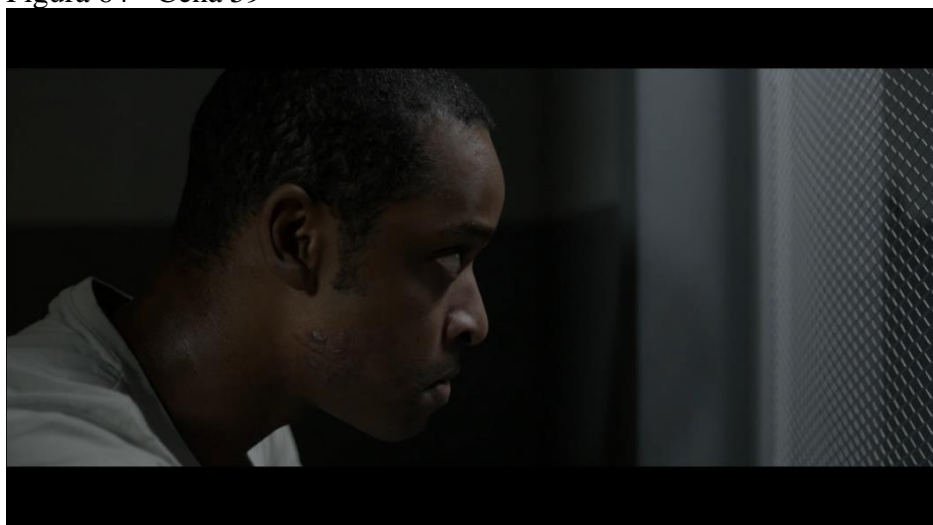


(00:22:20)

Fonte: *Praça Paris* (2018)



Figura 64 - Cena 59



(00:39:35 – 00:41:21)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Como já tratamos anteriormente, no primeiro capítulo desta dissertação, após os tiroteios no Morro da Providência, supostamente encomendados por *Jonas*, o homem é transferido para outro presídio, *Glória* então passa por uma sessão de tortura nas mãos de policiais militares que acreditavam que a mulher levava informações para o irmão. Ao visitar *Jonas* após o ocorrido, como apresentado na figura 64 acima, que esta isolado e não pode ter contato direto com a irmã como anteriormente, *Glória* fala para o irmão que a retaliação não era necessária e mente falando que os policiais não fizeram nada contra ela. *Jonas* diz para ela não mentir para ele, que só quem a ajuda é ele, para ela dizer isso para *Camila*, a quem ele se refere como “mulherzinha da terapia”, em seguida *Jonas* pergunta o nome da mulher e *Glória* se nega a dizer. O homem então pergunta se a irmã esta escondendo algo dele, em tom ameaçador, neste momento percebemos que apesar de *Glória* procurar humanizar o irmão, existe uma relação de poder entre os dois e uma violência emocional por parte dele. A cena se encerra com *Jonas* falando que só quem pode proteger *Glória* é ele, para ela sair dali de cabeça erguida porque é sua irmã. Consideramos esta cena interessante não só por tratar de outras dimensões da relação entre os irmãos, mas também para compreender a profunda ligação que *Glória* tem com o homem, ao se ver sozinha e sem apoio após a violência pela qual passou *Jonas* se mostra como seu único aliado, ainda que ela não concorde com seus métodos de reação, perpetuando a visão que *Glória* tem do irmão enquanto seu protetor, desde os abusos do pai até os da polícia.

Figura 65 - Cena 60



(01:26:57)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Dialogando com a questão do desejo de *Glória* de ser amada, e da negação do amor a mulheres negras como sistemática, já abordada por nós nesta análise fílmica, trazemos a cena acima apresentada pela figura 65. Nela a ascensorista está com seu namorado, com quem se envolve no decorrer da trama, *Samuel*, que outrora foi traficante, sendo associado a *Jonas*. Na cena a mulher pede ao homem que não a abandone, dizendo que “*todo mundo me abandona*”, como *Camila* fez ao se negar a continuar atendendo-a. Entendemos que apesar da ascensorista estar experimentando um amor, há ainda por parte da mulher o medo de perder esta relação, ao passo que a experiência sempre foi tão alienígena à sua vivência.

Figura 66 - Cena 61



(01:32:24 – 01:33:53)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Na cena apresentada acima pela figura 66, vemos *Glória* limpando ferimentos de *Samuel*. A partir do diálogo entendemos que *Jonas* encomendou a agressão ao homem como

forma de mandar um recado, para que ele não se relacionasse mais com a ascensorista. *Glória* teme pelo namorado e diz que não deixará isto passar, pois ela não aceita que machuquem *Samuel* novamente. A mulher diz ainda que *Jonas* tira tudo de bom que existe na vida dela, se referindo também a *Camila*, quem, apesar de tudo, a mulher ainda preza. Com esta cena entendemos que *Glória*, novamente desamparada, escolhe lidar com as violências que perpassam sua jornada, e destroem qualquer chance de uma vida “normal”, com as próprias mãos.

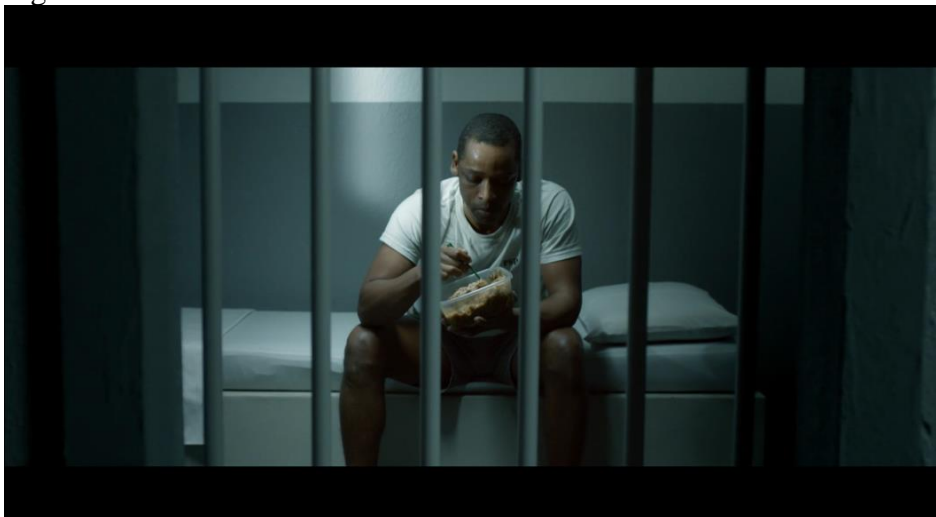
Figura 67 - Cena 62



(01:34:56)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Figura 68 – Cena 63



(01:36:54)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Após *Jonas* ter encomendado a agressão a *Samuel*, *Glória* percebe que seu irmão nunca permitirá que ela se relacione com o homem, ou com qualquer pessoa além dele próprio, tendo

em vista a raiva que sente de *Camila*. Desta forma, se sentindo desamparada por todos, *Glória* novamente se vê obrigada a cometer uma violência, como se deu com seu pai. Assim, apesar de todo seu esforço, a mulher continua inserida em um contexto onde a violência é a regra. Nas cenas apresentadas acima pelas figuras 67 e 68, vemos *Glória* colocando veneno no frango com quiabo que *Jonas* come em seguida. Desta forma, a trama dá a entender que a ascensorista assassina seu irmão para que ele não interfira mais em sua vida, e machuque pessoas que ela ama.

Figura 69 - Cena 64



(01:39:38 – 01:40:52)

Fonte: *Praça Paris* (2018)

Após evenenar o irmão vemos *Glória* de volta a sua casa, como mostrado na figura 69 acima. A mulher aparece arrumando malas e pertences, de forma que entendemos que ela está fugindo da comunidade. Enquanto a mulher guarda objetos, observamos que ela pega um portaretrato com uma fotografia do irmão para a qual ela sorri e depois guarda. Em meio a isto a ascensorista pausa e envia um áudio à *Camila*, transcrito abaixo.

(01:39:55 – 01:40:50) *Glória*: “Oi doutora. Tá tudo bem com você? Tá dormindo tranquila? Já tá em paz? Tu sentia tanto medo dele né? Eu tô só deixando essa mensagem aqui pra te dizer que eu não fiz por causa de ti não... eu fiz isso por causa dele. Isso ia acontecer de qualquer jeito e eu preferi eu mesma fazer. Mas isso tu também não vai entender.”

O áudio de *Glória* é interessante para percebermos duas questões. Primeiro que a ascensorista não deixa de amar o irmão, ou o desumaniza de alguma maneira, o que a cena de sua fotografia descrita acima corrobora, diferente da psicóloga que o tem como *monstro* e apenas isto. Na mente da ascensorista o irmão já estava condenado à morte, uma percepção realista dada sua condição de encarcerado no sistema penal brasileiro. Desta forma ela vê o ato dela mesma terminar sua vida como uma dedicação final, o que demonstra como sua saúde

mental está fragilizada com todos os traumas pelos quais passou. Portanto o assassinato de *Jonas* é um pedido de socorro de *Glória*, para si mesma, impedida de viver e amar pelo irmão, e para o homem, que por fatalidades de sua existência se transformou em um criminoso.

Para além disto cabe pontuarmos uma nova provocação que *Glória* faz a *Camila*, ao perguntar se a vida da portuguesa está tranquila já que ela e o irmão não se fazem mais presentes, pois ela reconhece que o mal estar de *Camila* com a situação está pautado na sua incapacidade de ter empatia com estas pessoas de uma realidade tão diferente de sua própria, como a ascensorista diz no áudio transcrito acima “*mas isso tu também não vai entender*”. É bem certo que não podemos culpar a portuguesa pelo crime que a ascensorista comete, porém o medo dos “outros” da psicóloga, motivado pelo racismo, de fato contribuiu para *Glória* se sentir novamente desamparada frente à violência e decidir fazer justiça com as próprias mãos. Questionamos, se a branquitude, e por conseguinte a justiça brasileira, exergassem e ajudassem mulheres como *Glória* ela teria cometido cometido dois assassinatos? Acreditamos que não, e convidamos o leitor à reflexão.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A desgraça e a desumanidade do branco consistem em ter matado o homem em algum lugar. Consiste, ainda hoje, em organizar racionalmente esta desumanização.”

(FANON, 2008, p. 190)

A vivência de pessoas negras no Brasil, foi, e ainda o é, atravessada pelas mais diversas violências, materiais e subjetivas. Pensemos que originalmente estas pessoas foram sequestradas no continente africano, traficadas até o Brasil e vendidas como mercadoria para homens e mulheres brancos. Desta forma, desde os primórdios do país o corpo negro passa pelo processo de negação de humanidade, no qual se categorizam estas pessoas enquanto seres inferiores.

O branco, ao extirpar a humanidade dos escravizados africanos, eleva si mesmo à categoria de ser superior, e a partir disto dá origem à série de privilégios que forjam a branquitude. Este processo está intrinsecamente ligado ao fenômeno da modernidade, ao passo que foi justamente esta percepção do homem moderno enquanto dono de seu destino e do resto da humanidade que fez com que o europeu expandisse seus domínios invadindo e colonizando territórios. Ainda que a narrativa heroica da modernidade tenha sido hegemonicamente reproduzida tanto na academia quanto fora dela, há um esforço por parte de certos intelectuais para que se repense os significados deste processo, principalmente no que diz respeito aos estudos da América Latina.

Esta pesquisa se insere neste escopo ao passo que entendemos, em consonância com os intelectuais do grupo *Modernidade/Colonialidade*, que o processo de modernidade experimentado pela Europa não seria possível sem a escravização e colonização. Desta forma, se a Europa ainda goza dos privilégios da modernidade, é bem verdade que os países outrora colônias também permanecem sendo afetados pelas heranças coloniais, ou pela *colonialidade*.

Tendo isto em mente, faz-se necessário compreender que o racismo, enquanto uma herança colonial, não é algo extraordinário ao Brasil, pelo contrário, ele faz parte das bases socioeconômicas nas quais a nação foi construída. A falta de reparação histórica desde a pós-abolição, até a contemporaneidade, faz com que o racismo continue sendo *estrutural* no país, estando presente em todas as esferas da sociedade de múltiplas formas.

Propusemos então, nesta dissertação, analisar os diálogos entre heranças coloniais e o racismo, tendo como objeto central para esta análise o filme *Praça Paris* (2018). Fizemos a

escolha pela obra cinematográfica por considerar que a trama mobiliza certas representações do corpo negro a fim de instigar o espectador a refletir sobre o medo branco e o racismo. Desta forma, a diretora Lúcia Murat emprega de maneira crítica o imaginário forjado a partir da *colonialidade* sobre o corpo negro e mostra de que forma a branquitude é responsável pela perpetuação deste.

A partir do gênero cinematográfico do filme, *thriller*, a diretora trabalha com as categorizações do *medo* e do *monstro* de tal modo que também provoca o espectador a pensar sobre estes conceitos. Como explicamos, ao formar a atmosfera de suspense ao redor do medo branco da personagem *Camila*, a trama leva o espectador a esperar que aqueles de quem ela tem medo, ou seja, os negros, serão os *monstros*. Porém, esta lógica é invertida ao demonstrar que não são os que dão medo a *Camila* que de fato perturbam a normalidade e causam violência. O que ocorre é o contrário, o medo da portuguesa faz com que uma série de violências, subjetivas e físicas, ocorram com os personagens negros, culminando no tiro contra *Samuel*.

Sugerimos um diálogo entre tais representações usadas por Murat – a partir da personagem *Camila* - e a categoria estética do Grotresco, uma vez que em ambos os casos ocorre a separação entre “nós” e os “outros”. Isto se relaciona com o Grotresco ao passo que o conceito é forjado justamente a partir desta separação, lembremos que a categoria se forma durante a modernidade como uma resolução para o mal-estar do homem moderno, que se via no limbo entre o terreno e a sublime. Como forma de sanar este sentimento de não pertencimento o homem europeu cria tais categorias, nas quais coloca a si mesmo e seus semelhantes como “nós” e aqueles fora desta concepção como os “outros”. Assim, o homem moderno sublima a si mesmo e categoriza os “outros” como os corpos grotescos, ou aqueles que não podem ser sublimados.

Não ficamos satisfeitos com o uso da concepção da categoria estética do Grotresco, por si só, sem uma crítica a mesma, tendo em vista que ela foi forjada a partir de referenciais eurocêntricos, ou seja, se explicam as consequências da categorização para aqueles que experimentam a modernidade, ou o “nós”, mas nos questionamos, quais são os resultados dela para aqueles que estão inseridos nos “outros”? A partir disto começamos a nos debruçar nos significados da modernidade para além da Europa, e assim chegamos até os intelectuais do grupo *Modernidade/Colonialidade*.

Como dito anteriormente, acreditamos em uma proposta epistemológica comum com estes intelectuais, que pensam a *colonialidade* como a face oculta da modernidade. A partir de tal convergência, propusemos a conexão do Grotresco com a *colonialidade*, no sentido que, se a categoria estética foi pensada enquanto um produto da modernidade, no Brasil, um país

outrora colônia, ela se deu enquanto um produto da *colonialidade*. Acreditamos que provamos esta hipótese na presente pesquisa ao demonstrarmos como o corpo negro foi categorizado desde os primórdios da colonização como o “outro”, sendo ainda atrelado a características centrais do Grotresco como a *animalização*, condenados ao local de não humanos. Vamos além, esta categorização do corpo negro não foi somente um resultado da *colonialidade*, mas sim uma das bases nas quais ela se formou. Colocamos isto pensando no fato que este discurso, que despe o negro de sua humanidade, foi usado para justificar a escravização destas pessoas, bem como a comercialização de humanos enquanto objetos e as diversas violências sistêmicas que fazem parte deste processo.

Esta categorização, forjada no período colonial, teve sua continuidade garantida pela falta de políticas de reparação após a abolição. Ou seja, apesar do sistema colonial ter tido um fim, suas construções não tiveram o mesmo desfecho, permanecendo na contemporaneidade brasileira. Isto se demonstra pela associação do negro à violência, como algo natural a este corpo, remetendo à mesma *animalização* forjada na colonização, bem como a continuação das violências sistêmicas com estas pessoas. Assim, como uma permanência do que se tinha no Brasil colonial, perpetua-se um imaginário que coloca o negro como a ameaça na sociedade brasileira, e, desta forma, justifica-se a violência do Estado com esta população, tal como se legitimava a escravização no processo de colonização. Em consonância a estas reflexões, citamos Flauzina.

[...] o descarte da humanidade de pessoas negras, que viabilizou a exploração dos corpos, teve como consequência direta a construção de um imaginário em que opera de forma coordenada a imagem de negros e negras como seres fundamentalmente associados à reprodução da violência. (FLAUZINA; DA SILVA FREITAS 2017, p. 50)

Pois bem, a partir da análise de *Praça Paris*, e das representações do corpo negro utilizadas de maneira crítica pela diretora, pudemos perceber de que formas estas construções do imaginário acerca do negro influenciam a vida destas pessoas, bem como a branquitude perpetua tais concepções. *Camila* ao se ver confrontada com os “outros”, a partir de *Glória*, adentra em uma espiral de medo branco, no qual começa a visualizar o corpo negro enquanto aquele que a irá ferir de alguma forma. O contato da portuguesa com as violências sistêmicas que rondam a existência da população negra no país não fez com que a personagem se questionasse acerca de seu próprio privilégio, mas sim perpetuasse as concepções que dão origem a tais violências.

Acreditamos que a potência de *Praça Paris* está no convite à reflexão proporcionada pela trama, principalmente a espectadores brancos. Dizemos isto pois *Camila* não se mostra



enquanto uma mulher abertamente racista, pelo contrário, no início da trama, somos levados a crer que ela de fato deseja ajudar *Glória* a partir do atendimento psicológico. Porém, sua empatia com a ascensorista acaba ao *Camila* sentir que teve sua “normalidade” perturbada, mas então pensemos: o que *Glória* fez de fato para atingir a psicóloga? Nada, além de apenas existir e dividir com a mulher sua história. Este conhecimento dos dois lados da história, sendo um a paranoia de *Camila* e o outro, a realidade dos fatos da trama, faz com o espectador se questione sobre o que faria se estivesse no lugar social de *Camila*, e, ao perceber os absurdos racistas que se desenrolam por causa deste medo, questionem-se sobre seus próprios privilégios. Sendo assim, julgamos que *Praça Paris* se mostra como uma obra potente acerca da branquitude e dos efeitos que ela tem para os negros ao abordar como uma paranoia branca, a partir de um perigo inexistente, pode resultar em mais uma morte do povo negro.

Por fim, apesar de considerarmos que atingimos os objetivos desta dissertação, as reflexões aqui mobilizadas fizeram com que outros horizontes se formassem, nos quais pretendemos abordar com mais profundidade as questões que cercam os diálogos entre a História e o cinema, o cinema brasileiro, bem como um maior estudo no que diz respeito à raça. É essencial que o combate ao racismo esteja presente dentro dos muros da academia, desta forma, acreditamos que a produção sobre a discriminação racial deve ser feita a fim de provocar o debate sobre o assunto, que não deve cessar de maneira alguma, ao passo que, na contemporaneidade, temos pessoas negras sendo vítimas do racismo. Convidamos o leitor a considerar as questões aqui levantadas, refletirem sobre seus próprios privilégios e produzirem sobre o assunto.

## REFERÊNCIAS

A Bruxa. Direção: Robert Eggers. Produção: Parts and Labor; Rooks Nest Entertainment; RT Features. Estados Unidos da América e Canadá: A24; Universal Pictures, 2015. 1 DVD (93 min).

ALMEIDA, Francisca Alves Moreira Gomes de. *Produção de suspense nos thrillers do cinema americano: 1940-1980: formas e métodos de montagem*. 2017. Dissertação de Mestrado – Mestrado em Som e Imagem, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 20 de Janeiro de 2017. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.14/26376>>. Acesso em 16 out 2021.

ALMEIDA, Silvio. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

AVELLAR, José Carlos. Cinema e Espectador. In: XAVIER, Ismail. *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 217-243.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 11, p. 89-117, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>>. Acesso em 27 out 2021.

\_\_\_\_\_. Modernidade/Colonialidade sem “Imperialidade”? O Elo Perdido do Giro Decolonial. *Dados*, Rio de Janeiro, v. 60, n. 2, 2017. p. 505-540. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/001152582017127>>. Acesso em 17 out 2021.

CARDOSO, Lourenço. O branco-objeto: O movimento negro situando a branquitude. *Instrumento: Revista de Estudo e Pesquisa em Educação*, v. 13, n. 1, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/revistainstrumento/article/view/18706>>. Acesso em 23 nov 2021.

CARROLL, Noel. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papyrus, 1999.

\_\_\_\_\_. The power of movies. *The Moving Image*, Cambridge, v. 114, n. 4, 1985. p.79-103.

CARVALHO, Luiza Sousa de. O Encarceramento em Massa da População Negra, Agenciado Pelo Estado Brasileiro, como um Mecanismo do Genocídio Anti-Negro. *Anais do XVI Encontro Nacional de Pesquisadores em Serviço Social*, Vitória, v. 16, n. 1, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/abepss/article/view/23486>>. Acesso em 25 out 2021.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. Dogma feijoada a invenção do cinema negro brasileiro. *Revista brasileira de ciências sociais*, v. 33, 2017. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/F8PqhJ4SqNGnhnjdJhKYpVK/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em 27 jan 2022.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: *À beira da falésia. A História entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.

CINCO Vezes Favela. Direção de: Marcos Farias, Miguel Borges, Leon Hirszman, Cacá Diegues e Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Centro Popular de Cultura, 1962. 1 DVD (90 min).

COMO Era Gostoso o Meu Francês. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Condor Filmes Produções Cinematográficas; L.C. Barreto Ltda. Brasil: Condor Filmes; Embrafilme, 1971. 1 DVD (91 min).

CORRA!. Direção: Jordan Peele. Produção: Blumhouse Productions; Monkeypaw Productions; QC Entertainment. Estados Unidos da América: Universal Pictures, 2017. 1 DVD (103 min).

COSTA, Sérgio. *Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo e cosmopolitismo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CRUZ, Mirella Rodrigues da. Solidão da mulher negra:: uma história de invisibilidade afetiva. *Journal of Gender and Interdisciplinarity*, v. 2, n. 2, 2021. Disponível em: <<https://www.periodicojs.com.br/index.php/hp/article/view/358>>. Acesso em: 10 dez 2021.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Jarbas Barbosa; Luiz Augusto Mendes; Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes, 1964. 1 DVD (120 min).

FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. Tradução de: Renato da Siveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

\_\_\_\_\_. O filme: uma contra-análise da sociedade. In: LE GOFF, Jacques; NOVA, Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p. 199-215.

FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. *Corpo negro caído no chão: o sistema penal e o projeto genocida do Estado Brasileiro*. 2006. Dissertação de Mestrado – Mestrado em Direito, UNB, Brasília, Dissertação (Dissertação em direto) – UNB, Brasília, 2006. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/5117>>. Acesso em 15 dez 2021.

\_\_\_\_\_. Ana Luiza Pinheiro; DA SILVA FREITAS, Felipe. Do paradoxal privilégio de ser vítima: terror de Estado e a negação do sofrimento negro no Brasil. *Revista brasileira de ciências criminais*, v. 25, n. 135, p. 49-71, 2017. Disponível em: <[https://bradonegro.com/content/arquivo/12122018\\_112348.pdf](https://bradonegro.com/content/arquivo/12122018_112348.pdf)>. Acesso em 10 dez 2021.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympo Editora, 1933.

Gil, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 80, 2008. p. 115-147. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/rccs.697>>. Acesso em: 28 set 2021.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. A modernidade negra. *Teoria e Pesquisa*, São Carlos, v. 1, n. 42, 2003. p. 41-61. Disponível em: <<https://www.teoriaepesquisa.ufscar.br/index.php/tp/article/view/56>>. Acesso em 10 nov 2021.

HALLOWEEN - A Noite do Terror. Direção: John Carpenter. Produção: Compass International Pictures; Falcon International Productions. Estados Unidos da América: Compass International Pictures; Aquarius Releasing, 1978. 1 DVD (91 min).

HILÁRIO, Janaína Carla S. Vargas. História política – cultura política e sociabilidade partidária: uma proposta metodológica. *História Unisinos*, São Leopoldo, v. 10, n. 2, 2006. p. 142-153.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do prefácio de Cromwell. Tradução de: Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2014.

INVASORES De Corpos. Direção: Abel Ferrara. Produção: Warner Bros. Pictures. Estados Unidos da América: Warner Bros. Pictures, 1987. 1 DVD (87 min).

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. *Revista estudos históricos*, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940>>. Acesso em 20 nov 2021.

LIMA, José Wanderson Lima Torres Wanderson. Cinema de massa e cinema de autor sob o ângulo da autoria. *E-COM*, Belo Horizonte, v. 5, n. 1, 2012. Disponível em: <<https://revistas.unibh.br/ecom/article/view/514/441>>. Acesso em 20 jun 2021.

LOVECRAFT, Country. Diversos diretores. Produção: Afemme,; Monkeypaw Productions; Bad Robot Productions; Warner Bros. Television. Estados Unidos da América: Warner Bros. Television, 2020. (53-68 min).

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, v. 22, p. 935-952, 2014. Disponível em: < <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2014000300013>>. Acesso em 10 jun 2021.

MASSACRE da Serra Elétrica. Direção: Tobe Hooper. Produção: Vortex. Estados Unidos da América: Brynston Pictures, 1974. 1 DVD (84 min).

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MIDSOMMAR O Mal Não Espera a Noite. Direção: Ari Aster. Produção: A24; Parts & Labor; B-Reel Films. Estados Unidos da América e Suécia: A24, 2019. 1 DVD (147 min).

MIGNOLO, Walter D. A opção de-colonial: desprendimento e abertura. Um manifesto e um caso. *Tabula Rasa*, Bogotá, n.8, 2008. p. 243-282. Disponível em: <[http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1794-24892008000100013&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892008000100013&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 17 out 2021.

\_\_\_\_\_. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

\_\_\_\_\_. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Literatura, língua e identidade*, Niterói, n.34, 2008. p. 287-324. Disponível em: <[http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia\\_epistemica\\_mignolo.pdf](http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf)>. Acesso em 17 out 2021.

MOREIRA, Adilson. *Racismo recreativo*. São Paulo: Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: questões & debates*, Paraná, v. 38, n. 1, 2003. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5380/his.v38i0.2713>>. Acesso em 28 set 2021.

MURAT, Lúcia. Praça Paris: *Entrevista Exclusiva com Lúcia Murat*. Entrevista concedida a Robledo Milani. *Papo de Cinema*, online, abril, 2018. Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/praca-paris-entrevista-exclusiva-com-lucia-murat/>>. Acesso em 11 dez 2021.

\_\_\_\_\_. Lúcia. “Praça Paris” é lançado em meio a violência constante no RJ | *Entrevista com elenco e a diretora Lucia Murat*. Entrevista concedida a Bruno Martuci. *Os Geeks*, online, abril, 2018. Disponível em: <<https://sitedosgeeks.com/praca-paris-e-lancado-em-meio-a-violencia-constante-no-rj-entrevista-com-elenco-e-a-diretora-lucia-murat/>>. Acesso em 11 dez 2021.

\_\_\_\_\_. Lúcia. *Lúcia Murat e o angustiante “Praça Paris”*. Entrevista concedida ao Canal Curta. Canal Curta, online, abril, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IkcbYHfP6R4>>. Acesso em 11 dez 2021.

NÓVOA, Jorge. FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian (org). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

O Som ao Redor. Diretor: Kléber Mendonça Filho. Produção: CinemaScopio. Brasil: Vitrine Filmes, 2013. 1 DVD (131 min).

OLIVEIRA FILHO, Enio Walcácer de. A criminalização do negro e das periferias na história brasileira. *Vertentes do Direito*, Palmas, v. 3, n. 1, 2016. p. 60–75. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/direito/article/view/2018/8782>>. Acesso em 7 jun 2021.

PÂNICO. Direção: Wes Craven. Produção: Woods Entertainment. Estados Unidos da América: Dimension Films, 1996. 1 DVD (111 min).

PEELE, Jordan. *The First Great Movie of the Trump Era*. Entrevista concedida a Jada Yuan e Hunter Harris. *Vulture*, Estados Unidos da América, fevereiro, 2018. Disponível em: <<https://www.vulture.com/article/get-out-o3ral-history-jordan-peeel.html>>. Acesso em 10 ago 2021.

PERLMAN, Janice E. *O mito da marginalidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

PRAÇA Paris. Direção de Lúcia Murat. Produção: Telecine; Taiga Filmes. Brasil: Imovision; Taiga Filmes; Vicinema, 2018. 1 DVD (118 min).

QUASE Dois Irmãos. Direção: Lúcia Murat. Produção: Taiga Filmes. Brasil: Imovision; California Filmes, 2004. 1 DVD (102 min).

QUE Bom Te Ver Viva. Direção: Lúcia Murat. Produção: Taiga Filmes. Brasil: Embrafilme Distribuidora, 1989. 1 DVD (100 min).

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In: LANDER, Edgardo (org). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.* Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 227-278. Disponível em: <[http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12\\_Quijano.pdf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf)>. Acesso em 09 fev 2022.

\_\_\_\_\_. Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of world-systems research*, Riverside, v. 11, n. 2, 2000. p. 342-386. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf>>. Acesso em 17 out 2021.

SALVO, Fernanda. Cinema brasileiro da retomada: da pobreza à violência na tela. *Revista Espcom*, Ano, v. 1, 2006. Disponível em: <<https://www.fafich.ufmg.br/~espcom/revista/numero1/ArtigoFernandaSalvo.html>>. Acesso em 9 fev 2022.

SCHUCMAN, Lia Vainer. Branquitude e poder: revisitando o “medo branco” no século XXI. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, v. 6, n. 13, p. 134-147, 2014. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5647126/mod\\_resource/content/2/Artigo\\_%20Branquitude%20e%20poder.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5647126/mod_resource/content/2/Artigo_%20Branquitude%20e%20poder.pdf)>. Acesso em 20 nov 2021.

SEXTA Feira 13. Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Georgetown Productions Inc. Estados Unidos da América: Paramount Pictures; Warner Bros, 1980. 1 DVD (95 min).

SIRINELLI, Jean-François. A história política na hora do “transnational turn”: a ágora, a Cidade, o mundo...e o tempo. *In: Abrir a História. Novos olhares sobre o século XX francês.* Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 103-124.

\_\_\_\_\_. El retorno de lo político. *Historia Contemporânea*, Bilbao, nº 9, 1993. p. 25-35.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco.* Rio de Janeiro: Mauad, 2002; 2ª Edição, 2014.

STAM, Robert. Cinema e multiculturalismo. *In: XAVIER, Ismail. O cinema no século.* Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 197–214.

TERRA Em Transe. Direção: Gláuber Rocha. Produção: Mapa Produções Cinematográficas Ltda. Brasil: Difilm, 1967. 1 DVD (115 min).

THEM. Diversos diretores. Produção: Sony Pictures Television; Amazon Studios; Vertigo Entertainment; Hillman Grad Productions; Odd Man Out Estados Unidos da América: Amazon Studios, 2021. (33-55 min).

TRABALHAR Cansa. Diretor: Juliana Rojas e Marco Dutra. Produção: Dezenove Som e Imagens. Brasil: Bodega Films, 2011. 1 DVD (100 min).

UMA Longa Viagem. Direção: Lúcia Murat. Produção: Taiga Filmes. Brasil: Taiga Filmes, 2011. 1 DVD (97 min).