

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Branquitude em cena: olhares em torno do filme *Praça Paris*

Por Paola Prandini¹

¹ **Paola Prandini** é doutoranda e mestra em Ciências da Comunicação, com especialização em Gestão da Comunicação, pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP) e Jornalista pela Faculdade Cásper Líbero. É co-fundadora do negócio social AfroeducAÇÃO. Sócia-fundadora e integrante do Conselho Científico Deliberativo da Associação Brasileira de Pesquisadores e Profissionais em Educomunicação (ABPEducom) e compõe o Núcleo de Comunicação e Educação (NCE) da USP. Autora dos livros "Cruz e Sousa", publicado pela Selo Negro Edições (2011); "Carolinas", em parceria com o fotógrafo Diego Balbino (2014); e "A cor na voz: Identidade Étnico-Racial, Educomunicação e Histórias de Vida", publicado pela Letramento (2018); além de ser co-autora do livro "Eu sou Ilê" (2012) e co-tradutora do livro "Batidas, rimas e vida escolar: Pedagogia Hip-Hop e as políticas de identidade", publicado pela Editora Vozes (2014).
E-mail: paola@usp.br.

**Resumo**

Este artigo tem como foco central realizar uma discussão crítica, com base epistemológica decolonial, em torno da presença do conceito de branquitude na construção da narrativa filmográfica apresentada na película *Praça Paris* (2017), dirigida por Lucia Murat, também responsável pelo roteiro, assinado, por sua vez, em parceria com o também cineasta Raphael Montes. A proposta é apresentar como o privilégio branco perpassa diferentes momentos do filme e, dessa forma, contribui para a construção das identidades, racialmente marcadas, das personagens que protagonizam a produção: a de uma psicóloga portuguesa branca e a de uma ascensorista brasileira negra. Elas vivem a trama juntas, por estabelecerem uma relação de atendimento terapêutico, nas dependências da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Branquitude, cinema, Brasil, violência.

Abstract

This article focuses on a critical discussion, based on the decolonial epistemology, about the presence of the concept of whiteness in the narrative of the film *Praça Paris* (2017), directed by Lucia Murat, who was also responsible for the screenplay, signed in partnership with the filmmaker Raphael Montes. I aim to analyze how the white privilege permeates different moments of the film and how it contributes to the construction of the racially marked identities of the leading characters of the film: a white Portuguese psychologist and a black Brazilian elevator operator. They live the plot together, for the relationship they constructed in the therapeutic sessions, in the dependencies of the State University of Rio de Janeiro

Keywords: Whiteness, cinema, Brazil, violence.



"O privilégio cega porque é da essência do privilégio cegar"
(Chimamanda Adichie)

Este artigo tem como foco central realizar uma discussão crítica, com base epistemológica decolonial (MIGNOLO, 2011; QUIJANO, 2005; WALSH, 2015), em torno da presença do conceito de branquitude² na narrativa filmográfica apresentada na película *Praça Paris* (2017). O filme foi dirigido por Lucia Murat, que também foi responsável pelo roteiro do filme, assinado, por sua vez, em parceria com o também cineasta Raphael Montes. *Praça Paris*, de acordo com sinopse detalhada divulgada no site³, é:

Um thriller que mostra o conflito entre uma psicanalista portuguesa, Camila, que veio ao Brasil para desenvolver uma pesquisa sobre violência, e sua paciente, Glória, num Centro de Terapia de uma universidade brasileira (UERJ). Glória é ascensorista na universidade e tem uma história de violência muito difícil: estuprada pelo pai, tem apenas um irmão, que sempre a protegeu, mas que era chefe do tráfico do morro. O filme mostra uma relação de transferência ao inverso, onde o medo do outro acaba dominando a trama.

Encerradas em uma sala, Camila e Glória começam a desenvolver uma relação de proximidade e, mesmo que de forma contida, de afeto. Um vínculo inicialmente improvável se estabelece entre as duas, e num contundente caso de contratransferência entre analista e analisando, esse vínculo extravasa as barreiras do consultório. Com intensidade, com violência, com a mesma força das britadeiras que quebram as ruas da cidade, reformando-a para os Jogos Olímpicos, martelam a cabeça da analista pensamentos sobre a história da paciente. Esta, por sua vez, já não é a mesma Glória: agora se espelha e inconscientemente inveja a vida de Camila.

Em 1926, como parte de um megalomaniaco "Plano Agache", que em sua totalidade nunca foi realizado, e pretendia aproximar o Rio da capital da França, a Praça Paris foi criada, seguindo o paisagismo clássico francês cuja grande expressão é o Palácio de Versailles.

No filme, Camila vai procurar a praça Paris, onde sua avó também tirou uma foto décadas atrás. A praça representa essa tentativa de transformar o Rio em outra cidade, assim como o pano de fundo do filme são as obras para as Olimpíadas que pretendiam, mais uma vez, transformar o Rio, em uma "outra" cidade moderna.

Parafrazeando o escritor Lima Barreto, grande crítico das transformações ocorridas no Rio no início do século XX: "A vida não pode ser uma dor, uma humilhação de burocratas idiotas". Em meio

² O conceito de branquitude será apresentado em diferentes momentos deste artigo, por isso considero essencial já estabelecer, neste ponto, que o compreendo enquanto identidade racial branca, sempre construída social, histórica e culturalmente, com base nas relações de poder em que esta identidade está inserida (CARONE e BENTO, 2002; WARE, 2004).

³ Para conhecer os materiais disponíveis no site do filme, basta acessar o link: www.pracaparisofilme.com.br.



a fotos de destruição/intervenção do Rio de diversas épocas, essa frase está na exposição do personagem Martim, fotógrafo e namorado de Camila no filme.

Praça Paris, esse pedaço que se pretende Paris no meio de um centro poluído, sem relação com a realidade tropical, faz, apesar de tudo, parte da nossa história, assim como pessoas, como Camila e sua avó.

A partir da leitura do texto acima, pode-se perceber que em nenhum momento da sinopse detalhada acima apresentada vê-se a presença desta nomenclatura ou sequer do termo “privilégio” ou ainda do termo “raça”.

Isso não se dá de forma ingênua, mas, ao contrário, a todo o tempo, a divulgação em torno do filme se deu no campo da desigualdade social, da problematização da violência no nosso país. Tal percepção foi o que me motivou a escrever este texto e buscar refletir – a partir de uma proposta de letramento racial urgente – uma narrativa que está intimamente ligada a essas questões⁴.

Quando me utilizo do conceito de letramento racial, neste texto, reafirmo a discussão realizada por Lia Vainer Schucman, conforme referencio a seguir:

[...] um conjunto de práticas que pode ser melhor caracterizado como uma “prática de leitura” – uma forma de perceber e responder individualmente às tensões das hierarquias raciais da estrutura social – que inclui o seguinte: (1) um reconhecimento do valor simbólico e material da branquitude; (2) a definição do racismo como um problema social atual, em vez de um legado histórico; (3) um entendimento de que as identidades raciais são aprendidas e um resultado de práticas sociais; (4) a posse de gramática e um vocabulário racial que facilita a discussão de raça, racismo e anti-racismo; (5) a capacidade de traduzir e interpretar os códigos e práticas racializadas de nossa sociedade e (6) uma análise das formas em que o racismo é mediado por desigualdades de classe, hierarquias de gênero e heteronormatividade” (SCHUCMAN, 2012: 172).

Ademais, em minha busca por informações em torno do filme, também encontrei a nota da diretora, no site da produção, conforme apresento a seguir:

⁴ Ressalto, neste ponto do artigo, que minha escrita é permeada pela noção de que a pesquisa acadêmica que desenvolvo é tanto intelectual quanto politicamente imbricada com o ativismo em prol da equidade racial. Portanto, não almejo ser lida a partir de um lugar de fala que demonstre neutralidade, a partir das lógicas impostas por uma educação para a pesquisa que se coloca enquanto aliada às práticas coloniais e tradicionalmente ocidentalizada, numa perspectiva que se configure enquanto uma ode ao Norte Global e por esse motivo, a meu ver, não proporciona uma “leitura do mundo” (FREIRE, 1999) coerente e eficaz para o alcance da transformação social. Parto da valorização das lógicas decoloniais (MIGNOLO, 2011; QUIJANO, 2005; WALSH, 2015) e dos diálogos pautados nos valores do Sul Global, para efetivamente mobilizar conhecimentos e práticas que possibilitem o estabelecimento real da equidade racial em sociedades interraciais, como é o caso do Brasil.



A questão da violência sempre me interessou por ter sido parte da minha vida, já que na passagem da adolescência para a vida adulta vivi os horrores da ditadura brasileira. *Praça Paris* no entanto vai além disso. O filme trabalha sobre o medo e a paranóia numa relação entre duas pessoas com histórias e classes sociais diferentes. O medo do outro me parece algo implantado na sociedade brasileira hoje. E a partir desse medo sabemos que injustiças, agressões, mortes violentas acontecem, como no filme, um thriller que trabalha a intimidade dos personagens.

Mais atual do que nunca, esse medo está em todos os lugares. A violência existe, mas a classe média tem uma relação com ela muito mais virtual: são os vídeos do youtube de traficantes com armas pesadas, são as manchetes dos jornais, são as notícias que se acumulam do que acontece na periferia que nos fazem correr quando vemos um engarrafamento ou um agrupamento de meninos que possam ser identificados como “favelados”. A rotina da violência que eles vivem não é a nossa, mas ela chega até nós diariamente como se todos os pobres da periferia fossem seus autores.

A história de *Praça Paris* parte de fatos reais. Numa universidade brasileira que tinha um centro de terapia para carentes, normalmente atendido por jovens alunas do mestrado ou do último ano da faculdade de psicologia, algumas jovens começaram a desenvolver um medo crônico de “pobres” ao lidar com as descrições de violências relatadas pelos seus pacientes, num claro processo de contratransferência.

A personagem de Camila foi criada a partir dessa investigação. Transformá-la em estrangeira, portuguesa, acirrou ainda mais as diferenças e a possibilidade desse medo tomar conta da história trabalhou a favor da nossa dramaturgia.

Seguindo a mesma lógica, a nota da cineasta brasileira, notadamente reconhecida como uma das principais diretoras do país, também, em um momento sequer, nomeia as relações estabelecidas entre as personagens Camila e Glória (protagonizadas, respectivamente, pela atriz branca e portuguesa Joana de Verona e pela atriz negra brasileira, Grace Passô), a partir de um discurso racializado. Chega a haver momentos em que os termos “desigualdade”, “social” e “pobres” tomam conta do discurso, mas a problemática se encerra no quesito de classe social apenas.

Para mim, enquanto uma ativista e pesquisadora branca antirracista brasileira, que tem buscado contribuir – academicamente e também por meio da militância – para a valorização da representatividade de temas-chave para a construção de uma sociedade antirracista no país, não racializar uma narrativa como esta é, no mínimo, um grande equívoco ou resultado de um silenciamento racial que não poderia ter sido apresentado desta forma, o que só reitera a branquitude presente na sociedade brasileira, inclusive na indústria do cinema nacional comercial.



Um olhar sobre a crítica do cinema nacional

Fernando Machado, crítico de cinema brasileiro, apresenta no site *Cinematório*⁵, uma análise crítica sobre o filme, em que pontua, por exemplo, a seguinte questão em torno da branquitude da personagem de Joana de Verona:

Em “Praça Paris” há um incômodo no enviesamento da personagem Camila que acaba se tornando a “branca” que tenta de alguma forma ajudar, mas acaba sofrendo, por isso tornando-se paranoica. (...) Mas ainda assim, o desenvolvimento de Camila é problemático ao retratá-la como a “garota branca que tenta salvar Glória”, mesmo sendo cruel com ela e com outros marginalizados na história. Além disso, seu mal desenvolvimento limita o aproveitamento da personagem que realmente importa na história – Glória. Grace Passô é uma atriz excepcional que vale ficarmos de olho em seus próximos trabalhos. Com olhos expressivos e um sarcasmo delicioso, a atriz engole qualquer atuação perto dela. Seu olhar consegue expressar ódio, medo, embaraço, terror e doçura. Queria ter visto mais dela em tela. (MACHADO, 2017)

É curioso como o crítico Fernando Machado consegue captar a marca da pertença racial de Camila como uma questão premente no filme, mas, ainda assim, quando escreve, coloca o termo “branca” entre aspas, como se fosse necessário o uso deste recurso para nomear a identidade étnico-racial de alguém ou como se ainda fosse necessário amenizar esta nomenclatura, como costumamos fazer, dentro de uma lógica de senso comum.

Outro ponto levantado pelo crítico é o fato de que “queria ter visto mais de Grace Passô na tela”. Esta invisibilidade, para mim, se dá no campo da dificuldade em se realizar o chamado ‘letramento racial’ no Brasil, visto que vivemos em uma nação que ainda valoriza, dentro de uma lógica majoritária e de senso comum, o mito da democracia racial e a redução das consequências das desigualdades a apenas diferenças de classes sociais, não referenciando (com a mesma frequência e naturalidade) outros marcadores sociais de diferença, como raça e gênero, por exemplo. Isso pode ser visto, no próximo trecho que destaquei da crítica de Fernando Machado, conforme apresento abaixo:

“Praça Paris” é tecnicamente o melhor trabalho de Lucia Murat, e ainda que possamos problematizar a representação “branca-heroica-paranoica” no roteiro, isso não apaga seus acertos. O filme consegue abordar o racismo estrutural do qual vivemos, que dificulta que um “pobre favelado” consiga se livrar do ciclo de violência no qual é inserido desde o nascimento, tendo de trabalhar duas vezes mais que privilegiados como Camila para tentarem oportunidades iguais. Mas assim como disse Mano Brown em um

⁵ A íntegra da crítica de Fernando Machado pode ser lida no site: <http://www.cinematario.com.br/2017/10/critica-praca-paris-um-reflexao-sobre-violencia-e-empatia-lucia-murat/>.



dos seus shows com os Racionais Mc's: "Como fazer duas vezes melhor se você está pelo menos cem vezes atrasado?". "Praça Paris" é um estudo sobre violência e empatia. O filme provoca-nos como espectadores e nos propõe sairmos de nossa zona de conforto e privilégios, distantes do conflito, para refletirmos nossas ações diante da marginalização de um grupo de pessoas. (MACHADO, 2017)

Na minha leitura crítica dos trechos apresentado, não entendo o porquê da necessidade que o autor teve em, mais uma vez, usar aspas para nomear o que ele próprio nomeia – de forma, inclusive, irônica – “a representação branca-heroica-paranoica” presente no roteiro do filme. Ao que me parece, o uso deste termo dessa forma contradiz o que o próprio crítico irá apresentar enquanto argumentação, após essa afirmação. O que demonstra, mais uma vez, a falta de letramento racial presente em nossa sociedade.

Felizmente, nem só de falta de racialização do mundo se vive no Brasil, incluindo aqui pessoas brancas, aliadas na luta antirracista. É o caso de dois críticos brasileiros, que vivem no Rio de Janeiro, e buscam valorizar e garantir o protagonismo das relações étnico-raciais nas narrativas cinematográficas que analisam. Um deles é Filippo Pitanga, que após ter visto *Praça Paris*, escreveu um artigo de opinião⁶, do qual destaco alguns trechos:

- O tema sutilmente introjeto por trás da roupagem de thriller é justamente desconstruir a branquitude que gera as origens do racismo estrutural no Brasil. Um racismo que não tem nada de velado como muitos brasileiros gostam de pensar quando em comparação com o dos EUA. Mas se há talvez um elemento de ligação que une todos os elementos envolvidos é justamente a cola mágica de Grace Passô, que toma de jeito o filme e transforma ele em outra transcendência.
- O filme é abertamente sobre racismo, e a personagem da terapeuta portuguesa vai desvelando o racismo estrutural dela mesma e da plateia, a qual deve ter reações bem distintas de desconforto proposital, seja da plateia branca que talvez rejeite se ver reconhecida na paranoia criada pela branquitude, ou pela parcela negra que verá provavelmente um sufocante retrato de injustiças acometidas até o dia de hoje. Um bom exemplo é o da polícia parando no meio da rua personagens que não fizeram nada, realidade esta que brancos quase nunca estão sujeitos, mas é um estereótipo que precisa ser vencido depois de mais de um século de segregação e discriminação nas bases institucionais.
- O pulo do gato que acerta tanto no filme é justamente a nacionalidade dela ser portuguesa, muito bem defendida também por Joana de Verona em dobradinha na tela com Grace, e o filme acaba tendo um ponto de vista que raramente vemos, o de escancarar a branquitude colonizadora como herança eurocêntrica nas bases de nossa formação como cidadãos. Grace claramente

⁶ A íntegra do texto de Filippo Pitanga pode ser lida no site: <http://almanaquevirtual.com.br/praca-paris/>.



transforma o filme a partir do momento em que emprega uma seriedade e credibilidade em sua personagem a não deixar a personagem da terapeuta portuguesa, que é a outra protagonista com mesmo tempo em tela, virar caricatura e se safar de assumir a toxicidade da paranoia dela. (PITANGA, 2018)

De forma explícita, o crítico Filippo Pitanga apresenta o eixo norteador deste artigo: a presença da branquitude – como consequência de um legado colonial mal resolvido – na narrativa de *Praça Paris*.

Afinal, o fato de a personagem de Joana de Verona ser uma psicóloga portuguesa, que, assim como sua avó, vem ao Brasil para viver, é marca essencial para uma leitura racializada da película. Vale ressaltar o que apontam Carone e Bento (2002, p. 06): “O olhar do europeu transformou os não-europeus em um diferente e muitas vezes ameaçador Outro. Este Outro, construído pelo europeu, tem muito mais a ver com o europeu do que consigo próprio”.

Da mesma forma que Filippo Pitanga, a crítica brasileira, Samantha Brasil, também apresenta argumentos que visibilizam as marcas da violência racial presentes no roteiro de *Praça Paris*, conforme apresento, a partir de alguns trechos em destaque, do texto que a mesma publicou no site *Delirium Nerd*⁷:

- O mito da democracia racial fabulado por Gilberto Freyre já caiu por terra há tempos, embora ainda hajam aqueles que o sustentem. Não é à toa que o cenário escolhido para o filme seja a UERJ, primeira universidade brasileira a implementar o sistema de cotas. Esta mesma universidade, que neste momento agoniza, encontra-se em vias de encerrar seu funcionamento, por conta do desmonte que o atual governo vem tentando sedimentar no Estado do Rio de Janeiro.
- Em determinado momento, um dos personagens quebra a quarta parede e nos encara. Nós, espectadores, somos convidados a refletir sobre o quanto cada um de nós, individualmente, comunga daquela paranoia coletiva alimentando-a em nossos pequenos atos cotidianos. E essa cena bate forte. Ressoa. Incomoda. Impossível sair do cinema indiferente ao que é visto na tela. Principalmente para quem vive no Rio de Janeiro e tem o cenário de uma cidade fissurada delimitando suas ações. (BRASIL, 2017)

Por mais que Samantha Brasil nos traga apontamentos importantes em torno da presença de diferentes tipos de violência vigentes no Rio de Janeiro, em tempos atuais – uma vez que o lançamento do filme data de 2017 -, percebe-se o olhar crítico, com base racial, em torno da narrativa presente no filme.

⁷ A íntegra do artigo de opinião de Samantha Brasil pode ser vista no link: <http://deliriumnerd.com/2017/10/09/praca-paris-lucia-murat-racismo/>.



Um olhar sobre as narrativas presentes em *Praça Paris*:

O filme *Praça Paris* inicia com a personagem Camila, protagonizada pela atriz portuguesa Joana de Verona, ainda em Portugal, caminhando sobre montanhas próximas ao mar (em que, logo em seguida, ela mergulha e, em uma bela transição filmográfica, sobremerge já em uma praia carioca). Ao fundo, a trilha sonora é um fado, especificamente a canção "Lágrimas do céu", interpretada pela cantora portuguesa Carminho. Assim que esta cena se encerra, a Universidade Estadual do Rio de Janeiro nos é apresentada e, mais especificamente, o consultório utilizado pela então mestrande de Psicologia Aplicada, Camila Loureiro. Cabe mencionar que, ao longo do filme, também ficamos sabendo que Camila está escrevendo um artigo intitulado "Estudo sobre a violência no Brasil", a partir das sessões de terapia que realiza com a personagem Glória, interpretada por Grace Passô.

Já no consultório, sentadas uma de frente para a outra, Camila indaga à Glória: "Por que sentiu a necessidade de procurar essas consultas?". Em resposta, recebe a seguinte explicação da então ascensorista da universidade: "Tanta coisa, tanta coisa... meu pai me deu muito trabalho na vida, bebia muito, não era por maldade dele, mas ele bebia. Minha mãe largou dele por causa da bebida, porque ele mudava, ficava violento". Logo depois, há um corte na cena para Glória, aguardando na área de visitas em uma penitenciária brasileira. Ela leva frango com quiabo em um *tupperware* para um homem - também negro - que foi visitar. Nesse momento, descobrimos que se trata do irmão dela.

Ela retorna para casa depois que o irmão compara a si mesmo com o pai deles, interrompido por ela, que dizia ser aquela uma "brincadeira estúpida". A narrativa, então, corta para ela dialogando com Samuel, um amigo da família, que trabalha como moto-táxi na favela onde moram, na cidade do Rio de Janeiro. Ela pega uma carona com ele, que a deixa na porta de casa, e confirma se ele não está mais envolvido com "essa vida", o que é facilmente passível de ser interpretado como "a vida de quem atua no tráfico de drogas". O irmão dela, inclusive, já havia dito que o "Samuca era uma figura, nunca deu pra bandido não".

Passados alguns minutos, o filme volta a acontecer na sala de atendimento da psicóloga portuguesa. Nesse momento, nos é contado – por meio de uma associação livre⁸ - que Glória sofria violência sexual por parte de seu pai, que a obrigava a tirar a roupa e que chegava a agredir o irmão dela quando ele tentava defendê-la dos abusos

⁸ O enfoque deste artigo é travar uma análise crítica, de cunho comunicacional, educativo e, por que não, racialmente problematizada, da presença do conceito de branquitude no filme *Praça Paris*. Por esse motivo, não irei discorrer sobre a compreensão do campo da Psicanálise para o uso do termo "associação livre". No entanto, reforço que sua utilização está atrelada à ideia de uma fala potencialmente liberada, em momento de terapia, como a que estava sendo apresentado na película.



semanais do próprio pai. Nessa cena, a personagem também se dá conta de que foi abandonada pela mãe (diferentemente do que pensava antes, quando compreendia que a mãe havia deixado apenas o pai e não a família toda, inclusive ela).

Logo após essa cena, a narrativa passa a acontecer em uma igreja evangélica, típica de bairros pobres brasileiros, onde o pastor (interpretado por Babu Santana), é um homem negro, em torno de 40 anos de idade, e que canta junto da comunidade religiosa. Esta mesma instituição religiosa será palco, ao longo de filme, de cenas importantes para o desenrolar da história.

A cena seguinte mostra a psicóloga relembando um outro depoimento contado por Glória, em que ela narrava a história de uma adolescente, chamada Soraia, estuprada por um homem adulto, chamado Wellington, morador da mesma favela. Wellington acabou sendo morto queimado, a partir de uma decisão da própria garota, incentivada por agentes do tráfico, que a convidaram a 'fazer justiça com as próprias mãos', após terem pego o homem e o espancado. Ao lembrar deste relato, a psicóloga, já em sua casa, se deita na cama e se cobre com o lençol, como se buscasse dormir para esquecer aquela narrativa.

Nesse momento, a cena é cortada novamente para o seu consultório, na universidade. Glória conta como é comum os estupros na favela onde mora e, com a comunidade tomada pela Polícia Militar, nada tem sido feito a respeito. A personagem explica não estar afirmando que "no tempo do tráfico era melhor", mas bastava um crime assim acontecer - como no caso do Wellington - e brevemente o culpado seria encontrado e morto. A psicóloga, então, questiona se ela acha ser isso que deveria ter acontecido com seu pai e Glória devolve a pergunta: "a senhora acha que meu pai devia ter morrido, doutora?". Há um silêncio e, mesmo com a insistência na pergunta por parte de Glória, a profissional não responde e a cena termina.

Outra sequência narrativa que nos é apresentada no filme é a de Camila reproduzindo uma fotografia de sua avó, em frente a um monumento de uma praça carioca, que sabemos ser a praça Paris, homenageada, pelos roteiristas, no título da película. Camila diz que gostava da ideia de ser comumente comparada com a avó, por serem fisicamente parecidas. Não por acaso, o monumento, com um homem sentado em um cavalo, em tom "libertador", é uma típica valorização dos tempos da colonização europeia no Brasil. Desde os primeiros minutos do filme, vemos diálogos potentes, e cenas como esta, que reiteram a importância de uma leitura racializada desta narrativa cinematográfica. Não é por acaso a escolha da ascendência europeia de Camila e a utilização de *takes* como os da praça Paris enquanto recursos, por vezes não oralizados, da presença ainda marcante do eurocentrismo no cotidiano da população brasileira.



Já em uma outra cena, apresentada em mais da metade da narrativa do filme, vemos Samuel - o motoboy amigo da família de Glória - na casa da ascensorista, preparando uma omelete. Quando Samuel começa a acarinhar Glória, ela cede ao afeto e estabelece uma relação sexual com o parceiro. Percebe-se que Glória não está completamente confortável com aquela situação, mas busca sentir prazer com o ato sexual partilhado com Samuel. E fica a dúvida: este desconforto se dá pelo fato de Glória ter tido poucos parceiros sexuais na vida ou porque sofreu violência sexual quando era criança/adolescente? Ou será pelos dois motivos expostos?

Como não há respostas definitivas ou concretas para tais questionamentos, destaco a importância de compreender as subjetividades apresentadas na personagem de Grace Passô, a partir do seguinte eixo estrutural:

A violência simbólica é muito sutil, não deixa marcas aparentes como a violência real, mas costuma ferir com intensidade semelhante ou até maior do que a agressão física. As marcas da violência simbólica se instalam na alma e funcionam como terroristas residentes, que atemorizam a vida das pessoas desviantes a partir de dentro delas mesmas (LANZ, 2014: 257).

Além da presença da violência simbólica, também é apresentada no filme a violência policial, quando Glória é torturada por alguns policiais militares com o intuito de descobrirem quem estava levando informações da rua para dentro da cadeia. No entanto, como ela não tinha, de fato, qualquer informação a respeito, a tortura pela qual passa não surte efeitos para os PMs, apenas deixa marcas físicas e psicológicas na personagem, que chega a ficar com o rosto bastante machucado e, obviamente, traumatizada com a situação vivida.

Ao fim deste momento relatado, há um corte para a igreja neopentecostal da favela. Glória recebe uma oração do pastor pede o auxílio dele para que seu irmão seja visitado. O pastor recusa o pedido e diz só visitá-lo em pensamento, em oração, pois, apenas dessa forma - segundo ele - haveria a libertação necessária para aquele caso. A presença das igrejas evangélicas neopentecostais é frequente em diversos momentos do filme. Um deles, por exemplo, se passa nas ruas do centro da capital do Rio de Janeiro, quando um possível pastor ou pregador, munido de microfone sem fio e Bíblia na mão, prega pela rua e Camila começa a prestar atenção em suas palavras. O personagem do pregador, visivelmente empolgado com o olhar e ouvidos atentos da personagem, decide tomá-la pelos braços e a força a segurar a Bíblia, dizendo que ela nada deveria temer. Em um ato abrupto, Camila se afugenta, consegue se desvencilhar do homem e corre, enquanto ele grita: "É assim que a gente foge, a gente teme, a gente renega a Deus, como o Diabo renegou a Cristo na cruz". Em outra cena, Glória está de volta à igreja da favela, ouvindo um sermão do pastor sobre os falsos pregadores e sobre



Sodoma e Gomorra. A cena é encerrada com a seguinte afirmação: "se o irmão tá com problema, tá com dúvida, abra a Bíblia!".

Assim como nos apresenta o estudioso russo de discursos e de produção de sentido, Mikhail Bakhtin, juntamente com Voloshinov (2002), é possível compreender o aparecimento corriqueiro destes discursos – religiosamente pautados – visto que o alcance e o número de igrejas neopentecostais em comunidades de alta vulnerabilidade social é cada vez maior e mais comum, o que atinge – diretamente – os modos e meios de comunicação e trocas no dia-a-dia das pessoas que ali habitam.

Cada época e cada grupo social têm seu repertório de formas de discurso na comunicação sócio-ideológica. A cada grupo de formas pertencentes ao mesmo gênero, isto é, a cada forma de discurso social, corresponde um grupo de temas. (...) Uma análise mais minuciosa revelaria a importância incomensurável do componente hierárquico no processo de interação verbal, a influência poderosa que exerce a organização hierarquizada das relações sociais sobre as formas de enunciação (BAKHTIN e VOLOSHINOV, 2002: 43).

Compreender a presença de artifícios audiovisuais e narrativos enquanto instrumentos para uma leitura crítica das formas de enunciação e suas especificidades – determinadas socialmente e na alteridade – é parte das premissas desta análise. Para mim, enquanto pesquisadora do campo da Comunicação, não há como estabelecer leituras do mundo (Freire, 1999) sem levar em conta as contribuições presentes nos diálogos que estabelecemos em nossos relacionamentos interpessoais, bem como a partir de potenciais conversas que temos com os filmes, as músicas, os textos a que temos acesso, em nosso cotidiano cultural.

Como definidora de especificidades de um grupo, a cultura se torna uma forma de revelar a identidade (Hall, 2000) de determinados coletivos de pessoas, respeitando as similaridades internas aos grupos e os diferenciando dos demais grupos existentes na sociedade. A cultura passa a ser dimensão da diferença, para articular os grupos em prol de uma Cultura maior – com C maiúsculo – que seria aquela definida mais comumente pelos seres humanos, tendo como base algo coletivo, mas nunca plenamente igual. A ideia, portanto, não é criar uma espécie de divisão cultural, mas reforçar a unidade dos grupos que, juntos, determinam a nação.

Por esse motivo, defendo, neste artigo, a importância de compreender a cultura como possibilidade de enaltecimento das diferenças, para uma atmosfera de equidade, ou seja, do estabelecimento de uma relação justa e, por vezes, essencialmente desigual, das pessoas.

Ao resistir à ideia de cultura que nos tenta a pensar grupos sociais existentes como culturas, resisti também à forma substantiva cultura e sugeri uma abordagem adjetiva (sic) da cultura que reforça as



suas dimensões contextual, heurística e comparativa e nos orienta para a ideia de cultura como diferença, diferença especialmente no domínio da identidade de grupo. Sugiro, portanto, que a cultura é uma dimensão penetrante do discurso humano que explora a diferença para gerar diversas concepções da identidade de grupo (APPADURAI, 1996: 27).

Nesse sentido, comunicação e cultura não se dissociam. Ao contrário, são campos que se retroalimentam e, por sua vez, fornecem maneiras que estabelecem os modos de vida, valores e crenças empreendidos e enaltecidos pelas sociedades que os vivenciam. Comunicação e cultura são marcadores que também colaboram para a compreensão das diferenças.

Retornando aos destaques da narrativa filmográfica presente em *Praça Paris*, ressalto uma outra cena, em que Camila, quando recebe Glória em seu consultório, após ter sido violentada pela Polícia Militar carioca, afirma que a universidade poderia ajudar a ascensorista a denunciar o ocorrido. Glória apenas ri e diz: “A universidade, doutora? Universidade?”, em um tom de ironia e desalento. Infelizmente, este discurso pessimista de Glória apenas reifica o pensamento de que ações que revelem empatia concreta, principalmente quando direcionada à população negra e pobre do país, são escassas.

Neste ponto, também é possível perceber o lugar de fala (RIBEIRO, 2017) de Camila: a de uma mulher branca, europeia, com acesso a oportunidades e privilégios em sua vida cotidiana e que, provavelmente por esses motivos, ainda acredita que a universidade pode ser considerada uma aliada na defesa de direitos.

(...) o branco não é apenas favorecido nessa estrutura racializada, mas é, também, produtor ativo dessa estrutura, através dos mecanismos mais diretos de discriminação e da produção de um discurso que propaga a democracia racial e o branqueamento. Esses mecanismos de produção de desigualdades raciais foram construídos de tal forma que asseguraram aos brancos a ocupação de posições mais altas na hierarquia social, sem que isso fosse encarado como privilégio de raça (SCHUCMAN e SCHILICKMANN, s/d: 290).

Talvez, até mesmo sem se dar conta, a personagem Camila não consegue se desprender de seu lugar de fala para poder garantir a empatia e a sensibilidade necessárias para compreender que a universidade, ao que tudo indica, jamais estaria ao lado e na defesa de alguém como Glória. Todavia, sabe-se que essa lógica só pode se dar quando a pessoa privilegiada tem consciência de seus privilégios e, dessa forma, problematiza seu entorno e não reitera discursos e posições de poder, historicamente estabelecidos, em sociedades como a nossa: a de um país afrodiaspórico e de origem ameríndia que mais se vê enquanto europeu do que como uma nação formada por indígenas e por pessoas afrodescendentes.



Por esse motivo, a personagem Glória desconversa sobre a ideia apresentada por Camila como saída para a violência policial que havia sofrido. Ela, então, conta um sonho com a terapeuta em que Glória "trocava de lugar" com Camila. Após contar o sonho, a terapeuta pergunta: "mas você não ia querer ter a minha vida, ia?". Glória arremata dizendo que, no sonho, via que Camila a enxergava como um bicho de zoológico.

Também é contado por Glória, ainda nesta cena, que o posto da UPP (Unidade de Polícia Pacificadora) havia sido metralhado, alguns PMs ficaram feridos e um deles foi morto no ocorrido. Ela, então, afirma ter ficado feliz, pois, segundo ela, "é assim que acontece, é assim que funciona". Mas, ao contrário do que havia dito para a psicóloga, quando Glória, finalmente, consegue visitar seu irmão na penitenciária, ela diz que ele não precisava ter mandado fazer o ataque contra os PMs e que ela não havia sido violentada por eles. Com isso, o irmão pergunta pelo nome da terapeuta e diz, de maneira agressiva: "só quem te protege sou eu, avisa aquela terapeutazinha lá, saia daqui de cabeça erguida".

Em outro momento do filme, Camila assiste a vídeos gravados em favelas do Rio de Janeiro, mostrando como os jovens - invariavelmente negros - são violentados e até mesmo mortos, por cometerem 'erros' nas comunidades em que vivem, em acertos de contas realizados por traficantes e por agentes da PM carioca. Camila volta a encontrar cenas como essa, no celular de Glória, esquecido em seu consultório, o que a assusta. Nesse momento, há uma transição de cenas, em que a mulher que está sendo espancada pelos traficantes (tendo seu cabelo cortado com faca e máquina) passa a ser a Camila. Neste momento, ela acorda assustada de um pesadelo, já em sua cama, ao lado de seu companheiro. Já mais calma, Camila se levanta e diz que sua avó havia se suicidado quando estava vivendo no Brasil e afirma: "a minha família sempre diz que o culpado pela morte da minha vó tinha sido o Brasil e eu nunca acreditei".

Mais uma vez, pode-se perceber a presença da narrativa eurocêntrica, insuflada pela personagem Camila, a ponto de a mesma identificar no Brasil o culpado pela morte de sua avó e a sua em potencial.

Assim, o que se observa é uma relação dialógica: por um lado, a estigmatização de um grupo como perdedor, e a omissão diante da violência que o atinge; por outro lado, um silêncio suspeito em torno do grupo que pratica a violência racial e dela se beneficia, concreta ou simbolicamente (CARONE e BENTO, 2002: 05).

As violências são realizadas em via de mão dupla, por quem delas se beneficia e por quem as sofre, em um jogo de poder em que, historicamente, populações colonizadas são violentadas de diferentes formas, seja simbólica ou concretamente. Por



isso, a necessidade urgente de revisarmos criticamente o papel da branquitude em sociedades afrodiáspóricas como a brasileira.

Quando Glória reaparece no consultório de Camila, ela conta ter sido a Febem (antiga Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor) que havia acabado com a vida de seu irmão. Ela conta isso, deitada - posição que escolhe ficar, na consulta, pela primeira vez. Com isso, Glória começa a dizer que queria entender de quem é a responsabilidade quando alguém faz alguma coisa ruim e uma pessoa conta para um traficante, que decide resolver a situação "dando uma lição ou matando a pessoa", como ela mesma narra. A indagação de Glória perturba Camila, que afirma não ter como saber quem é a pessoa culpada nessa situação, porque dependeria do contexto.

Esta cena é cortada para a saída de Camila da universidade, quando ela esbarra em um jovem que poderia ser considerado pardo - de pele clara, mas com outros traços originários de populações africanas presentes em seu fenótipo. Ela se assusta com o encontro de seu corpo com o dele, deixa cair uns papéis no chão e chega a dizer a ele que ela mesma poderia recolher os papéis sozinha. Ele, em contrapartida, se irrita com a atitude de Camila e diz: "Eu, hein, tá pensando o quê? Sua branquela, tá achando que eu iria te roubar? Tá achando que todo mundo é ladrão nessa porra?". Ao passo que Camila sai andando, o homem é abordado por um grupo de PMs que parece buscar entender o que havia acontecido, em uma abordagem tipicamente violenta, mas que parece não preocupar a psicóloga, que segue seu caminho.

A branquitude presente em Camila é tamanha que a mesma sequer se apercebe do ato - potencialmente racista - com o jovem, nem percebe que o tratamento dirigido a ele era motivado pela negritude do rapaz. Ou seja, muito provavelmente, se ela tivesse esbarrado em um homem branco, o medo não a tomaria e ela reagiria de forma mais lúcida e sensível naquela situação. Afinal, este é um comportamento típico de pessoas brancas, privilegiadas socialmente, que, imersas em ambientes propagadores de violências, passam a se reconhecer enquanto alvos e parece sequer realizarem leitura crítica de suas posições sociais, a fim de conseguirem "ver o outro", reconhecê-lo, enxergá-lo para além de seus estereótipos negativos, facilmente disseminados nos grupos do qual fazem parte⁹.

⁹ É possível que um pensamento surja, no momento em que este trecho do texto é lido, indagando se não seria este meu argumento também um típico posicionamento negativamente estereotipado, em relação à população branca ser potencialmente racista e, por sua vez, incapaz de identificar quem é diferente a partir de uma dimensão igualitária. Por esse motivo, ressalto que minhas assepsões se baseiam em dimensões historicamente pautadas, a partir de uma perspectiva que compreende as colonialidades - de mentes e de saberes - enquanto normas-padrão, hegemônicas, e que, infelizmente, ainda residem em grande parte das consciências de pessoas brancas no mundo. "Podemos observar alinhamentos nas características do perigo do eurocentrismo com a própria construção da narrativa hegemônica da branquitude. O que percebemos, portanto, para trazer o debate para a perspectiva de crítica à colonialidade que está por trás deste processo, é a construção de políticas raciais de dominação



A identificação é, pois, um processo de articulação, uma suturação, uma sobredeterminação, e não uma subsunção. Há sempre "demasiado" ou "muito pouco"- uma sobredeterminação ou uma falta, mas nunca um ajuste completo, uma totalidade. Como todas as práticas de significação, ela está sujeita ao "jogo" da *différance*. Ela obedece à lógica do mais-que-um. E uma vez que, como num processo, a identificação opera por meio da *différance*, ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de "efeitos de fronteiras". Para consolidar o processo, ela requer aquilo que é deixado de fora - o exterior que a constitui (HALL, 2000: 106).

Mais uma vez o jogo de poder, que estabelece as diferenças entre as pessoas, está em voga na narrativa filmográfica aqui analisada. Ressalta-se, aqui, que valorizar essas diferenças, a fim de poder se afirmar positivamente em nossas realidades, é essencial para estabelecer equidade na diversidade. Prática esta que, infelizmente, não é visibilizada nos discursos presentes em *Praça Paris*.

Em outro trecho do filme, vemos Camila e Glória no consultório da universidade. A terapeuta está bastante aflita, dizendo que "não há outros meios, que é difícil para ela também". Camila conta sobre ter visto um vídeo no celular de Glória que depois foi divulgado na internet e como ela não entendia qual o prazer da paciente em guardar vídeos como aquele. Glória sorri um riso de indignação, de lábios entreabertos, dizendo que conhecia a mulher agredida e que o ocorrido tinha servido para mostrar para a comunidade que não poderia haver fofoca lá. Nesse momento, Camila diz ter tomado a decisão de não mais atender Glória e que ela passaria a ser acompanhada por outra terapeuta da universidade. A ascensorista apenas balança a cabeça, em concordância, e diz: "Tá".

Esta cena é cortada e passamos a visualizar Camila em seu apartamento com alguém tocando a campainha repetidas vezes. É Glória quem está à porta. Camila abre e Glória entra, de supetão em sua casa, inquirida pela terapeuta sobre como havia conseguido seu endereço, o que é rapidamente respondido por Glória, sobre a facilidade de consegui-lo nos registros da universidade em que ambas trabalhavam. Glória decide ir ao encontro de Camila para dizer que o rapaz do jornal - mostrado pela terapeuta em um outro momento do filme - era seu irmão e que ela queria contar à Camila porque havia mentido. A conversa perturba a psicóloga que, abruptamente, empurra Glória contra a porta do apartamento, gritando para que saísse de sua casa, pois não era mais

nas colônias a partir da valorização exacerbada do continente europeu, tornando privilegiado o branco mesmo fora da Europa" (PASSOS, PUCCINELLI e ROSA, 2019, p. 10 e 11).



sua terapeuta e, por isso, não precisava mais saber sobre a vida da ascensorista. Com a tensão, Glória, apesar da tentativa de falar com Camila, sai do apartamento.

Esta cena é, então, cortada pelo dia seguinte do ocorrido, com Camila chegando na universidade e presenciando um suicídio no estacionamento. Neste momento, sua crença é a de se tratar de Glória. O que não se confirma, pois a mesma estava aguardando em seu consultório para dizer ter mentido porque tinha medo de Camila não atender se ela descobrisse que seu irmão era o líder do tráfico da favela. Neste momento, descobrimos, pela narrativa de Glória, que Jonas - seu irmão - só havia dado a primeira 'porrada' em seu pai e que tinha sido ela a culpada pela morte do mesmo, pois o havia matado com tijoladas até, segundo ela, "a cabeça ter virado uma pasta". Mas que ela jurava não ser má porque ele havia abusado sexualmente dela dos 10 aos 15 anos de idade. Jonas, por sua vez, só a havia protegido. No final dessa cena, Glória pergunta se a terapeuta estava com medo dela e, por isso, estava rompendo com as consultas. Ela conta para Camila que seu irmão não gostava dela, pois o irmão considerava que ela só fazia fofoca nos encontros com a psicóloga.

Neste ponto de *Praça Paris*, o medo de Camila passa a ser tamanho a ponto de sequer conseguir abrir a porta de seu apartamento para receber uma encomenda de delivery, a ponto de checar o olho mágico da porta e ver Glória ao invés do entregador.

Assim, o medo e a projeção podem estar na gênese de processos de estigmatização de grupos que visam legitimar a perpetuação das desigualdades, a elaboração de políticas institucionais de exclusão e até de genocídio. Adorno e Horkheimer (1985) destacam que os mais poderosos impérios sempre consideraram o vizinho mais fraco como uma ameaça insuportável, antes de cair sobre eles. Afirmam que o desejo obstinado de matar engendra a vítima; dessa forma ela se torna o perseguidor que força a legítima defesa (CARONE e BENTO, 2002: 10).

É interessante como é possível depreender essa relação entre o medo daquilo que não se conhece ou com o qual não se estabelece relação de alteridade com a lógica do racismo estrutural presente nas civilizações coloniais. Não é sem motivo que, em países europeus, por exemplo, as políticas de perseguição a estrangeiros e o crescimento de grupos xenófobos e neonazistas é contínua. E, em um país como o Brasil, em que a população branca se favorece e se espelha nas lógicas e cosmovisões tradicionalmente judaico-cristãs é recorrente a reprodução de tais práticas e crenças.

Esta mesma atmosfera em que Camila é dominada por seu medo e sua falta de empatia com as pessoas e culturas que divergem de si mesma também se apresenta em outra conversa de elevador, em que Glória conta para Camila ter sonhado com ela e que seu irmão não tinha gostado do fato de ela ter sido "largada" pela terapeuta. Nesse momento, a luz do elevador apaga e Camila se desespera, gritando para que a



ascensorista acendesse a luz. No que a luz retorna, Glória afirma: "na vida tem coisa muito pior do que elevador parado, Camila, muito pior".

Com essa afirmação, é possível compreender como as posições sociais das personagens são distintas e diferem em termos raciais e sociais, afinal, em termos de gênero, ambas são mulheres e heterossexuais. Por esse motivo, é quase impossível para Camila estabelecer uma relação alteritária com Glória. Afinal, "a alteridade aparece na medida em que o outro é o mesmo que eu, mas impenetrável para mim. Trata-se de uma apreensão que não é simples", conforme aponta Hermann (2014: 284).

Em outra cena no elevador, Samuel acessa o local de trabalho de sua parceira para questionar se ela havia contado sobre o relacionamento entre eles para Jonas (irmão de Glória), o que é negado pela ascensorista. Nesse momento, vemos que os dois são as únicas pessoas negras presentes no elevador. A cena nos ajuda a problematizar a universidade enquanto um território branco, mesmo sendo a UERJ a primeira universidade a adotar cotas raciais em seu vestibular, em 2004. Ironicamente, ao final dos créditos do filme, aparece a seguinte inscrição na tela: "Esse filme é dedicado à UERJ, primeira universidade brasileira a adotar o sistema de cotas sociais". Por que, mais uma vez, a produção de *Praça Paris* se nega a visibilizar que foi também a UERJ a primeira universidade a adotar não apenas as cotas sociais, mas também a política de ação afirmativa, a partir da autodeclaração de cor/raça dos(as) vestibulandos(as)? Este é um feito histórico de suprema importância na história da educação brasileira e, infelizmente, deixa de ser notada e divulgada em um filme em que as relações interpessoais são profundamente marcadas pelas diferenças raciais, conforme busco apresentar neste texto.

A meu ver, este tipo de posicionamento é preocupante, uma vez que, conforme explica Maingueneau: "(...) não é um enunciado que faz referência: é o enunciador que, por meio de seu enunciado, deverá passar ao coenunciador as *instruções* (sic) necessárias para identificar os referentes por ele visados em um determinado contexto" (2004: 179). Ou seja, quem está por detrás da realização de *Praça Paris* teria por obrigação pesquisar, se aprofundar e escolher qual o enfoque que irá dar para a narrativa criada, afinal trata-se de uma obra livre, com licença artística para sua realização. Mas fica a pergunta: até quando tais escolhas reduzirão os problemas sociais às diferenças de classe apenas? Até quando as obras e produções da Indústria Cultural hegemônica (Adorno e Horkheimer, 1985) irão suprimir a essencial presença de raça – enquanto constructo sócio-histórico – como um marcador de diferença nas sociedades que foram compostas na/pela diversidade étnico-racial?

Em uma das últimas transições do filme, Glória cuida de Samuel, pois ele teve as costas espancadas por traficantes da favela, visto que Jonas descobrira sobre o



relacionamento entre os dois. Glória se indigna com a situação e afirma não aguentar mais seu irmão tirar tudo dela. Eis que ela toma a decisão de colocar 'chumbinho' (veneno para matar ratos) na comida que iria levar para o irmão na cadeia. Logo depois, vemos Jonas comendo o refogado feito pela irmã, sozinho, dentro da cela. Em seguida, vemos Glória, chorando, saindo da penitenciária e, ao chegar em casa, começa a arrumar sua mala para poder fugir da favela.

Antes de sair, Glória envia uma mensagem de voz para o celular de Camila, dizendo: "Oi doutora, tá tudo bem com você, tá dormindo tranquila? Já tá em paz? Você tinha tanto medo dele, né? Só tô deixando essa mensagem aqui pra te dizer que eu não fiz isso por causa de ti não, fiz isso por causa dele. Isso iria acontecer de qualquer jeito e eu preferi eu mesma fazer, mas isso tu também não vai entender". Nesta cena, o porteiro de Camila, quando a encontra chegando no prédio em que mora, pergunta se ela era psicóloga e conta que um homem negro alto havia ido até lá, bastante nervoso, procurando por ela. Camila, por sua vez, avisa ao funcionário que, caso ele voltasse, não falasse nada sobre ela, não dissesse se ela estaria ou não em casa.

No dia seguinte, vemos Camila correndo de um outro jovem negro que estava andando ao seu lado. Ela passa a ter alucinações com qualquer homem negro que passa por ela, como se visse Glória em seus corpos, o que a amedronta.

Representar o outro como arauto do mal serviu de pretexto para ações racistas em diferentes partes do mundo. A agressividade pôde ser dirigida contra esse inimigo comum (a outra raça), sentida como ameaça, ainda que na maioria dos lugares ela não tivesse nenhum poder. Os sujeitos perdem a capacidade de discernir entre o que é deles e o que é alheio, e então tudo vira falsa-projeção, exterioridade. (...) É um tipo de paranoia que caracteriza frequentemente quem está no poder e tem medo de perder seus privilégios. Assim, projeta seu medo e se transforma em caçador de cabeças (CARONE e BENTO, 2002: 12-13).

Esta perspectiva apresentada por Carone e Bento (2002) é de grande importância para compreendermos como a relação de medo estabelecida por Camila em relação à Glória está intimamente ligada à diferença racial entre as personagens. Esta demarcação não pode ser negligenciada nesta leitura analítica de *Praça Paris*, já que, em uma perspectiva amparada pelo letramento racial, é indissociável das relações de poder o quesito raça/cor. Desta forma, as relações de poder e de privilégio fazem parte da mesma estrutura social e, por isso, também precisam ser problematizadas.

Já nos minutos finais da película, quando Camila chega à universidade, Samuel está a sua espera, sentado num banco no corredor da UERJ. Camila, quando o vê, começa a correr, seguida por ele, que apenas buscava que ela o ouvisse e parasse para conversarem. Nesse momento, surge um outro homem, armado, que se identifica



enquanto policial (apesar de não estar usando uniforme). Ele saca sua arma e atira contra Samuel, no momento em que ele buscava por sua carteira em um de seus bolsos, na tentativa de mostrar não ser um criminoso. Esta cena termina com Camila ainda correndo - mesmo após ter ouvido o tiro - e só parando quando chega no parapeito do prédio, paralelo ao mar. O filme fecha em um ciclo narrativo, que também havia iniciado junto do oceano Atlântico, em uma relação nítida entre Brasil e Portugal, entre a colônia e a metrópole, entre a civilização e a barbárie, entre brancos e negros.

Infelizmente, mais uma sequência narrativa do cinema nacional, que demonstra as hierarquias entre países do Norte e do Sul globais, entre quem foi colonizado e quem colonizou, entre quem se julgou e se propagou enquanto grupo civilizado e, de forma autoritária e opressora, subjugou outros grupos a fim de que fossem escravizados e aculturados. Não há como deixar de enxergar: todas essas relações antitéticas, por excelência, são, sim, demarcadas racialmente, em relações historicamente estabelecidas para garantir que os mais diferentes privilégios e poderes fossem mantidos por descendentes de grupos socialmente lidos enquanto brancos e, do outro lado, aqueles socialmente lidos enquanto não-brancos – especialmente negros, no caso deste artigo – fossem deixados à própria sorte, corroborando para que a marcha fúnebre siga, tendo como protagonistas as pessoas de melanina acentuada e sem atingir, nem de longe, a branquitude brasileira, que segue seu curso com aparente tranquilidade em dias como os da atualidade.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **A Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões Culturais da Globalização**: a modernidade sem peias. Portugal: Teorema, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, Mikhail e VOLOSHINOV. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec Annablume, 2002.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (Orgs.). **Psicologia social do racismo** – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

BRASIL, Samantha. Praça Paris: suspense sobre racismo e paranoia social. In.: **Delirium Nerd**. 2017. Disponível em: <http://deliriumnerd.com/2017/10/09/praca-paris-lucia-murat-racismo/>. Acesso em: 01 dez. 2018.



FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In.: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

HERMANN, Nadja. A questão do outro e o diálogo. In.: **Revista Brasileira de Educação**. Vol. 19, n. 57, abr./jun., 2014.

LANZ, Letícia. **O corpo da roupa: A pessoa transgênera entre a transgressão e a conformidade com as normas de gênero**. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Paraná, 2014.

MACHADO, Fernando. “Praça Paris”: uma reflexão sobre violência e empatia. In.: **Cinematório**. 2017. Disponível em: <http://www.cinematario.com.br/2017/10/critica-praca-paris-um-reflexao-sobre-violencia-e-empatia-lucia-murat/>. Acesso em: 01 dez. 2018.

MAINGUINEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2004.

MIGNOLO, Walter. Epistemic Disobedience and the Decolonial Option: A Manifesto. In: **Transmodernity**. Duke University, 2011.

PASSOS, Ana Helena; PUCCINELLI, Bruno e ROSA, Waldemir. As narrativas hegemônicas como normativas excludentes: raça, gênero e sexualidade. In.: Revista do Centro de Pesquisa e Formação. No. 8, julho 2019. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/3386e89b/9b36/47c5/9714/e651441f98fc.pdf>. Acesso em: 20 set. 2019.

PITANGA, Filippo. Praça Paris: racismo estrutural e a desconstrução da branquitude. In.: **Almanaque Virtual**. 2018. Disponível em: <http://almanaquevirtual.com.br/praca-paris/>. Acesso em: 01 dez. 2018.

PRAÇA PARIS (site). Disponível em: www.pracaparisofilme.com.br. Acesso em: 01 dez. 2018.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** São Paulo: Letramento, 2017.

SCHUCMAN, Lia Vainer e SCHILICKMANN, Renata. Racismo e Branquitude: Psicologia e branqueamento no Brasil. In.: KOMINEK, Andrea Maila Voss e VANALI, Ana Christina (orgs.). **Roteiros temáticos da diáspora: caminhos para o enfrentamento ao racismo**



no Brasil. Editora Fi, s/d. Disponível em: <https://www.editorafi.org/396latitudes>. Acesso em: 10 dez. 2018.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Tese de Doutorado. USP: São Paulo, 2012.

WALSH, Catherine. Decolonial pedagogies walking and asking. Notes to Paulo Freire from AbyaYala. In: **International Journal of Lifelong Education**, vol. 34, n. 1, 2015. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02601370.2014.991522>. Acesso em: 05 abr. 2019.

WARE, Vron (Org.). **Branquidade: identidade branca e multiculturalismo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

Submetido em 24 de junho de 2019 / Aceito em 06 de outubro de 2019