



Artigo

---

# O JOGO ÉPICO DE GRACE PASSÔ COMO COMENTÁRIO CRÍTICO A SUA PERSONAGEM EM PRAÇA PARIS

*GRACE PASSÔ'S EPIC PERFORMANCE AS A CRITICAL  
STATEMENT ON HER CHARACTER IN PRAÇA PARIS*

*EL JUEGO ÉPICO DE GRACE PASSÔ COMO COMENTARIO  
CRÍTICO SOBRE SU PERSONAJE EN PRAÇA PARIS*

**Eduardo Bordinhon**

**Eduardo Bordinhon**

Eduardo Bordinhon é doutorando do PPG em Multimeios no Instituto de Artes da Unicamp com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp - processo no. 2020/11902-9) e com estágio de pesquisa junto ao laboratório Approches Contemporaines de la Création et de la Réflexion Artistiques da Université de Strasbourg (ACCRA - Unistra - FR). Sua pesquisa se debruça sobre o jogo atoral com ênfase no cinema brasileiro contemporâneo. É também ator e professor.

E-mail: [bordinhon.eduardo@gmail.com](mailto:bordinhon.eduardo@gmail.com)

---

1 Este artigo é fruto das reflexões desenvolvidas a partir da disciplina DE003 - Cinema Brasileiro: Nação, narração e raça: o negro no cinema brasileiro, ministrada pelo Prof. Dr. Noel Dos Santos Carvalho, e da pesquisa de doutorado intitulada: Da relação mimética à ontológica: formas do jogo de ator no cinema brasileiro contemporâneo (Fapesp - processo no. 2020/11902-9), com orientação do Prof. Dr. Pedro Guimarães. Agradeço aos professores e aos colegas pelas trocas e comentários durante a disciplina e escrita do texto, em especial à David Ken Gomes Terao e à Prof. Dra Luisa Dalgarrondo.

## Resumo

Este texto analisa o jogo da atriz Grace Passô no filme *Praça Paris* (Lúcia Murat, 2018). Pretende-se verificar como Passô subverte a qualidade naturalista que rege o jogo do restante do elenco do filme, produzindo um distanciamento crítico a respeito de sua personagem e das circunstâncias sociais em que ela está inserida. Dessa forma, a atriz rompe com um dos estereótipos construídos para representar mulheres negras no cinema brasileiro e propõe, por meio de um gesto autoral, um novo olhar sobre a personagem que interpreta.

**Palavras-chave:** Análise fílmica, Atuação cinematográfica, Estudos atorais, Cinema brasileiro, Cinema negro.

## Abstract

This text analyzes Grace Passô's performance in the film *Praça Paris* (Lúcia Murat, 2018). The goal is to examine how Passô subverts the naturalistic quality that prevails in the acting of the film's ensemble, producing a critical detachment from her character and the social circumstances in which she is inserted. By doing so, the actress breaks with one of the stereotypes that represents black women in Brazilian cinema and offers, through an authorial gesture, a new outlook on the character she plays.

**Keywords:** Acting studies, Black cinema, Brazilian cinema, Film acting, Film analysis.

## Resumen

Este texto analiza el juego de la actriz Grace Passô en la película *Praça Paris* (Lúcia Murat, 2018). Se pretende examinar cómo Passô subvierte la cualidad naturalista que rige el juego del resto del elenco de la película, produciendo un distanciamiento crítico respecto a su personaje y las circunstancias sociales en las que está inmersa. De esa forma, la actriz rompe con uno de los estereotipos construidos para representar mujeres negras en el cine brasileño y propone, por medio de un gesto autoral, una nueva mirada sobre el personaje que interpreta.

**Palabras-clave:** Análisis cinematográfico, Estudios actorales, Cine afro, Cine brasileño, Interpretación cinematográfica.

## Grace Passô, atriz-autora em *Praça Paris*

Dentro dos estudos cinematográficos, há os estudos atorais que, lançando mão das ferramentas da análise fílmica, verificam os atores como “nicho de produção de sentido narrativo e formal dentro do filme, ligado à encarnação pontual de um personagem, mas não somente” (GUIMARÃES, 2019, p. 82). Entre os aspectos para além da encarnação de uma personagem, que já coloca o ator como criador e evidencia a sua importância no tecido fílmico, estão aqueles que dão ao ator o estatuto de coautor do filme. São casos nos quais atores e atrizes inscrevem suas estéticas e poéticas dentro da obra, sendo determinantes na escolha de planos, montagem, abordagem do tema, ou comentando sobre o processo fílmico. Com relação aos modos de autoria, temos aquele que é **declarado**, quando um ator assume funções como diretor, roteirista ou produtor. Temos também o modo **subterrâneo** – em que o ator, estritamente por meio de seu jogo, marca a obra com elementos formais e temáticos que se repetem ao longo de sua trajetória, determinam o modo como diretores os escalam, e que podem ser verificados em uma análise comparada de suas obras.

Grace Passô, atriz, dramaturga e diretora de teatro, possui uma poética e estética que lhe são próprias, amplamente desenvolvidas nas artes da cena. Quando migra para o cinema, suas formas e temas de criação podem ser verificados já em sua primeira direção, *Vaga Carne* (Grace Passô e Ricardo Alves Jr., 2018), adaptação da peça homônima dirigida, escrita e atuada por ela. Desses elementos autorais, destacam-se questões de raça e gênero, a narrativa com elementos fantásticos, a recusa à estrutura dramática, a adesão ao teatro épico, o flerte entre um acontecimento real e a ficcionalização cênica, a valorização de situações cotidianas, a centralidade no discurso falado, a dissociação entre a voz e o emissor por meio do uso de jogos vocais que desnaturalizam a fala cotidiana. Esses elementos aparecem não só na direção como também no seu jogo atoral no cinema. Assim, Passô, mesmo com uma curta carreira no audiovisual, já evidenciava uma marca autoral passível de análise.

O foco deste texto se voltará para o filme *Praça Paris* (Lúcia Murat, 2018), já que ele apresenta Passô em um ambiente no qual seu poder de determinar

elementos do filme encontra-se, à primeira vista, minimizado. O filme é seu primeiro papel como protagonista, um longa-metragem de uma diretora de filmografia consistente, cuja obra, centrada em personagens mulheres, se debruça sobre as violências perpetradas e as cicatrizes sociais deixadas pela ditadura militar que governou o Brasil entre 1964 e 1985. *Praça Paris* se soma a essa linha temática ao pensar a violência de Estado na atualidade, abordando a violência no Rio de Janeiro, com escolhas estéticas sustentadas em uma representação naturalista das personagens, sobretudo no que diz respeito ao jogo atoral. É, justamente, nesse cenário onde o gesto atoral de Passô pode ser observado com maior evidência, porque aparece em contraste ao jogo empregado pelo restante do elenco, provocando um ruído crítico à situação retratada no filme.

*Praça Paris* conta sobre a relação entre Glória (Grace Passô) e Camila (Joana de Verona), a primeira, uma mulher negra, brasileira, ascensorista da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), a segunda, uma mulher branca, portuguesa, terapeuta e estudante de pós-graduação na mesma universidade. Embora o filme apresente visão crítica às desigualdades sociais, ao racismo e ao eurocentrismo no Brasil, o jogo atoral naturalista causa um reforço à visão estereotipada de personagens negras que, segundo minha hipótese, é sabotado pela qualidade épica do jogo atoral de Passô.

Tal afirmação pode ser verificada ao analisarmos a escolha por representar o irmão de Glória, Jonas (Alex Brasil), como um traficante que segue o caminho da violência como uma herança do pai e fruto do meio em que vive. Essa escolha não só reitera o “regime de representação” (HALL, 2016, p. 150) de um estereotipo mal-encarado que associa negros à agressividade, como o jogo naturalista para a construção da personagem reforça essa imagem, já que oculta a construção do discurso que carrega, criando o efeito de que o comportamento da personagem se dá por uma condição ontológica de seu ser.

O naturalismo no cinema, em linhas gerais, associa-se à ideia de verossimilhança e transparência do dispositivo. Entretanto, vai além e se apresenta como “estudo da realidade cotidiana e doença da civilização; pulsão de morte, entropia e/ou tragicidade; sensação e sensacionalismo. [...] Com baixa incidência de alegorias e simbolizações” (LEITES, 2020, p. 177). *Praça Paris* apresenta esses elementos, mesmo que em “dispersão” (ibidem, p. 186),

já que o filme não adere em sua totalidade ao programa naturalista, lançando mão de diversas cenas alegóricas. Ainda assim, o filme se ancora na observação de um Outro – a personagem Glória – que está sujeito a um destino trágico – violência policial e o controle exercido pelo irmão –, determinado pela suposta natureza do meio – a favela.

Por oposição, o ambiente da universidade, representado pela terapeuta branca, aparece como o lugar onde Glória conseguirá tratamento para seus traumas. Esses, por sua vez, são frutos da violência vivida na favela e, sobretudo, da violência cometida pelo pai e pelo irmão. A imagem do comportamento de negros e negras, assim, é reforçando como incivilizado, cuja resposta para um ambiente violento será, também, a violência.

A adesão de *Praça Paris* ao naturalismo não se concretiza de maneira completa porque o filme se apresenta consciente dos problemas gerados pela observação de uma alteridade. Camila, a terapeuta, representa esse observador, uma estrangeira no universo da favela carioca. É apenas por meio dos relatos de Glória e das mídias que ela experiencia a vida da favela. Assim, enviesada por essa mediação e por uma compreensão errônea de empatia, Camila toma para si o medo da violência sofrida pela paciente, passando a temer esse Outro representado no filme pelos homens negros com quem cruza na rua e, mais adiante, pela própria paciente.

Ao espelhar em Camila a relação que boa parte da classe média brasileira tem com as narrativas passadas em favelas (CÉSAR, 2006), o filme se afasta de uma visão simplista sobre a violência, já que mostra a origem do medo de Camila em seu imaginário. Dessa forma, o filme critica, **no nível do conteúdo**, o discurso que apresenta a periferia como um ambiente exclusivo de violência e impotente para a vida. Entretanto, **a forma ainda repete aquilo que o conteúdo critica**: a entrada de elementos de suspense na segunda parte do filme, por exemplo, coloca Glória como aquela que acoessa e ameaça Camila, reforçando a imagem da mulher negra como o Outro ameaçador.

Dessa forma, apesar de sua consciência sobre como a vida nas favelas é narrada de modo sensacionalista, *Praça Paris* não escapa de uma representação que associa a figura do negro à violência, incivilidade e alienação. As personagens negras estão em atividades de pouca instrução e

baixos salários: ascensorista, motoboy, traficante de varejo. Elas também vão a manifestações culturais pouco elaboradas – o culto que Glória frequenta possui uma banda que toca seus hinos de forma canhestra. Em oposição, as personagens brancas são pesquisadoras, fotógrafos e frequentam boas rodas de samba. Essas representações ganham reforço na adesão ao jogo atoral naturalista, já que ele propõe identificação entre personagem e ator, sem uma postura crítica em relação à representação. Nesse processo, o ator buscaria viver a experiência, expressar os sentimentos das personagens, torná-las psicologicamente coerentes e se apagar em favor do papel por meio da construção de um jogo transparente.

### **O jogo naturalista no cinema e o épico como resposta**

O jogo naturalista é um jogo mimético de viés realista que opera a construção de uma personagem a partir do arranjo de ações e gestualidades coerentes com um referencial real. Entretanto, nesse jogo, os aspectos psicológicos e fisiológicos são exagerados (DAMOUR, 2016), apagando traços da construção da personagem e de seu comportamento. Assim, sustenta-se ao máximo a verossimilhança psicológica da personagem, preterindo personagens tipos ou alegorias em favor de uma interpretação mais livre de produção de sentidos e mais aberta à produção de sensações. Estas seriam vividas pelo ator e passadas ao espectador por um processo de identificação.

A importância de analisar o jogo naturalista é que, desenvolvido sobretudo no teatro burguês do século XIX e XX e no cinema hollywoodiano, especialmente a partir dos anos de 1950, ele influenciou vasta produção cinematográfica posterior, com grande agência sobre os atores brasileiros. Apresentando uma inovação em sua época, já que previa maior desenvolvimento e complexidade às personagens em relação ao jogo do cinema clássico, o jogo naturalista não está livre de problematizações. Isso ocorre porque ele sujeita o ator – e o público – a uma identificação acrítica com os aspectos psicológicos e sociais da personagem ao apresentar a cena como uma fatia da vida tal como ela é, supostamente, sem mediação.

Essa abordagem pode desaguar na visão alienada de que o comportamento ou a condição das personagens lhes são inerentes ou construídos de modo essencialmente individual, e não produtos de circunstâncias sociais passíveis de mudança. Ou seja, as personagens estariam fadadas a uma inscrição determinista sobre elas e as diferenças que levam um sujeito ao desamparo, por exemplo, seriam frutos da sua natureza ou de uma condição natural do lugar que habitam, e não elaborações culturais e contingentes.

Para construir sua personagem em *Praça Paris*, Passô opta pela recusa ao pleno jogo naturalista e insere elementos épicos em cena: ela **não representa**, mas **apresenta** a vida de Glória, procedimento que permite um afastamento crítico da personagem. “A representação e a apresentação se distinguem pela ambição ilusionista da encenação” (GUIMARÃES e TINEN, 2020, p. 317). Passô, “por uma parte de sua existência histriônica – aquela que emprestou ao personagem – se insere na ação, por outra, mantém-se à margem dela. Assim, dialoga não só com seus companheiros cênicos, mas também com o público” (ROSENFELD, 2014, p. 161). Ao optar pela a apresentação da personagem, surge a possibilidade de uma abordagem crítica não sobre o indivíduo, mas sobre as estruturas que o formam. A personagem não é encarada “como ser fixo, como ‘natureza humana’ definitiva, mas como ser em processo capaz de transformar-se e transformar o mundo.” (ibidem, p. 150). Nesse caso, a postura da atriz é mais a de narrar a situação do que a de representar a personagem.

Percebemos o distanciamento para a composição de Glória quando analisamos o sotaque na fala de Passô. Sabemos que a personagem cresceu no Rio de Janeiro, então, é de se esperar que a atriz mineira vá mimetizar um sotaque carioca, o que de fato ocorre em quase todo o filme. Entretanto, a manutenção desse sotaque não é constante e, muitas vezes, se altera dentro da mesma cena. Escutamos Glória em uma mesma frase acentuar o chiado da letra “s” e, depois, sumir com ele, chegando, em alguns momentos, a se identificar uma prosódia mineira – “bem picadim”, “procê” – mais precisamente, a própria prosódia de Passô, sem nenhum outro indício diegético de relação da personagem com Minas Gerais.

A não adesão total ao modo de falar carioca pode ser analisada a partir de dois pontos: o primeiro seria que ela cria uma personagem em detalhes,

sem a ideia geral de como uma mulher do Rio de Janeiro fala. Ainda assim, essa escolha não é compartilhada pelo restante do elenco; outros atores – como Alex Brasil, que interpreta o irmão de Glória – mantêm uma certa constância no sotaque carioca. O segundo ponto de análise é compreender a presença do sotaque mineiro como um indício de que não há a tentativa de transformar completamente Passô em Glória.

A postura distanciada no jogo aparece também nas sessões de terapia: a paciente narra suas questões com pouco envolvimento emocional, com o rosto pouco expressivo, mas com grande domínio retórico, como quem analisa o que diz e não como quem se abala por revisitar um trauma. Com isso, afasta-se o relato da violência de uma dimensão naturalmente determinada e o aproxima de uma reflexão crítica sobre os eventos narrados.

Essa narração se torna evidente e potencializada nos momentos de consulta e também quando a voz de Glória ecoa nas lembranças de Camila. Voz essa que evoca as marcas estéticas de Passô no trato com a palavra, como se pode verificar na personagem Voz, interpretada por ela no filme e na peça *Vaga Carne*. Diferente de uma voz cotidiana, cujo enfoque está no conteúdo, a voz de Glória que aparece nessas lembranças chama atenção para ela própria, como materialidade da enunciação: brinca com as palavras, alonga os sons – “imploraaava”, “eeêê” –, enumera itens que descrevem uma tortura – “porrada, marca de ferro, chute no saco, saco plástico” – sem dar ênfase à violência narrada, como quem faz um inventário. Por fim, insere um comentário irônico: “saco plástico você já deve ter visto nos filmes, né?” Chamar atenção para o meio – a voz – e o uso da ironia aparecem como operadores de reflexão sobre a violência narrada e sobre as personagens.

A violência, então, perde seu impacto sensacionalista e abre-se espaço para o distanciamento crítico sobre a cena que é descrita. Chama atenção para como a narrativa da violência afeta a terapeuta, cujo contato com a favela é determinado pelo discurso midiático. Assim, a descrição da violência seria um jogo “entre a diegese a mimese. [...] Uma crise da representação do real, aproximando-se, mas também distanciando-se dele, deslocando o que é representado para um jogo de ficção e recriação, alterando assim a construção de seus sentidos” (DE MEDEIROS, 2018, p. 1004). Passô chama atenção para a forma como fala apontando o que é estranho, assumindo um lugar de

narradora no filme e evidenciando que a cena é uma construção. Tal operação produz a indicação de que aquela violência é uma produção social, não uma condição dada e natural às personagens.

Com essa narração da violência “novos significados são enxertados nos antigos [...] e esses significados marginais ou submersos vêm à tona e permitem que diferentes significados sejam construídos, coisas diversas sejam mostradas e ditas” (HALL, 2016, p. 211). O recurso épico da atriz faz ruído sobre as personagens do filme, recusando a representação do estereótipo da mulher negra como iletrada e pouco articulada, ao passo que o apresenta sob uma ótica crítica; o jogo atoral épico torna a cena não natural e volta a atenção à operação discursiva que o constrói no filme.

A crítica às circunstâncias de representação é reforçada quando verificamos que os momentos nos quais Passô abre mão da postura distanciada são justamente aqueles que constroem uma imagem positiva da mulher e do homem negro, nas cenas do cotidiano que desenvolvem o romance de Glória com o motoboy Samuel (Digão Ribeiro). Passô parece assinalar que as narrativas com a qual a identificação vale a pena ser operada são justamente aquelas que quebram com a imagem que liga personagens periféricas à violência. Há tempo para o desenvolvimento de novas imagens do afeto entre negras e negros.

Outras operações importantes do épico no jogo de Passô aparecem na sequência em que Glória é acolhida pelo pastor (Babu Santana), após ser torturada pela polícia. Na casa do pastor, ela suplica por ajuda e, chorando de cabeça baixa, pede para que ele visite seu irmão. O pastor responde que o visitará em pensamento, e diz que ela deveria fazer o mesmo. Glória segue chorando até que o pastor lhe pergunta: “Amém?” Glória para de chorar, levanta o rosto sem lágrimas e responde secamente, “Amém, amém”, direcionando o olhar para fora de campo. É de se estranhar que ela não derrame lágrimas, já que, quando tinha o rosto escondido, chorava ostensivamente, mas é exatamente aqui que reside a cisão entre Glória e Passô. É como se ao dizer, “Amém”, a personagem cedesse lugar à atriz que comenta criticamente a condição apresentada: o pastor ajudará no limite espiritual e abstrato, mas não irá visitar Alex na cadeia, não vai agir para concretamente ajudar Glória e fazer o que ela de fato lhe pediu.

O segundo lugar onde Glória será acolhida é o consultório de Camila. Ali, Glória aprofunda sua reflexão sobre sua condição de desamparo em uma cena que resume o tema do filme. Se a tentativa de construir uma relação terapeuta/paciente a partir da empatia indicava uma aproximação possível entre as duas mulheres, o que se dá é o inverso. Quanto mais Camila se aproxima das violências vividas por Glória por meio dos seus relatos, mais aumenta a distância entre elas. A partir desse momento, as duas personagens começam a percorrer caminhos opostos. Glória, se abre para relações afetivas e tenta uma maior aproximação com Camila. Por outro lado, ocorre o desmoronamento do equilíbrio psíquico da terapeuta, que foge de todos, influenciada pelo imaginário da violência associada à corpos negros.

A importância dessa cena está também no que ela revela em seus aspectos formais e em detalhes das ações. Ela começa com Camila entregando um copo d'água a Glória. Entretanto, quem mostra precisar se acalmar é a terapeuta, que diz efusivamente: “[...] isto não pode ficar assim, você tem que denunciar e a Universidade pode ajudar você nisso [...]”. Glória, que olhou devagar para o copo quando este lhe foi entregue, como um gesto-comentário da ação de Camila, diz “Universidade, doutora?” ri e bebe a água devagar.

Nessa inversão de papéis, onde Glória é quem se mantém distante da violência da qual foi vítima, enquanto Camila se desespera, há o riso como evidência do jogo épico de Passô: “Para podermos rir [...] é impositivo que não fiquemos muito identificados e nos mantenhamos distanciados em face dos personagens e dos seus desastres” (ROSENFELD, 2014, p. 157). A ironia, dispositivo caro ao jogo épico, aparece como comentário à postura exasperada da terapeuta, que conhece a violência urbana pelo que vê nas mídias. A cena segue em plano fechado em uma panorâmica entre o rosto da terapeuta e da paciente. Glória, então, muda o assunto e fala sobre um sonho que teve no qual ela era Camila: “E eu, como a doutora, me enxergava igual a um bicho do zoológico. É assim que você me enxerga, não é?” A terapeuta devolve a pergunta: “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?” até que Glória conclui: “Bicho somos todos, doutora, todos. A polícia, o tráfico, eu, você, todo o mundo é bicho [...]”. Essa consciência de Glória sobre si e sobre o olhar do Outro é justamente operada pela forma como a atriz joga em

chave épica, permitindo a reflexão de como esse Outro – a terapeuta ou o espectador – olha para a personagem e para sua narrativa. As personagens ali, todas bichos, estão expostas pelo filme para que um observador externo apreenda sua natureza, mas o jogo de Passô indica que essa suposta natureza é, na verdade, a construção de um discurso. Eis aqui a sua subversão e ruptura em relação ao projeto estético do filme. Eis sua autoria operando.

Por fim, embora *Praça Paris* contenha uma perspectiva crítica ao racismo em seu discurso e promova espaço para o desenvolvimento da subjetividade das personagens, o filme ainda representa a mulher negra:

[...] aprisionada dentro de uma gaiola feita de violências, sujeitada desde criança às agressões de um pai estuprador e ao controle incestuoso de um irmão que, ao tentar supostamente protegê-la, termina asfixiando-a. De acordo com as análises de Lélia González (1982), como consequência da escravidão, a imagem da mulher negra no Brasil estaria continuamente vinculada aos estereótipos do servilismo, ora profissional ora sexual (FAZZINI, 2019, p. 222).

Desse modo, *Praça Paris* ainda se firma como uma obra de representação do negro pelo ponto de vista de estereótipos que reiteram sua associação com a violência. É justamente dentro desse ambiente que o jogo épico de Passô se destaca porque opera na subversão da forma. O filme mantém sua visão naturalista para o jogo do elenco, mas essa visão é **analisada e criticada de dentro** pela atriz/personagem, que produz um jogo que tensiona o conjunto do filme. Nas palavras de Passô:

Eu tentei ir além de determinados estereótipos que essa personagem poderia representar. Ela é uma mulher da favela carioca, vítima de violência do Estado, de violência familiar, mas eu tentei fazer com que esse acúmulo de violência nessa personagem fosse um motivo para essa personagem. Tentei fazer com que ela usasse essa violência para ser mais inteligente, mais perspicaz e me preocupei muito em atuar fazendo parecer que ela tem consciência da dimensão da violência que ela foi exposta. Parece um detalhe, mas não é. [...] Então, eu tentei de alguma forma, através da atuação, fazer com que parecesse que ela tenha consciência de que todas as violências que ela vivia ali não eram naturais (PASSÔ, 2018, s/p).

Ao evidenciar que buscou dar à personagem a consciência de que a violência sobre ela não é natural, Passô destaca a qualidade épica de seu jogo atoral. Esse traço liga a atriz ao projeto ético e estético de diversas realizadoras negras que buscam uma representação de mulheres negras no cinema diferente dos estereótipos recorrentes e “exercitam a possibilidade de novos olhares e concepções, desde a estética e a linguagem a outros fatores, mais subjetivos, como identidades e representações” (SOUZA, 2020, p. 184, 185). Entretanto, no caso de Passô em *Praça Paris*, a construção se dá muito mais pela mudança das “formas de representação racial do que com a introdução de um novo conteúdo” (HALL, 2016, p. 219). A agência da atriz se dá por meio da escolha formal de seu jogo. Segundo Passô: “tenho sempre uma relação com as palavras muito pouco submissa. Sempre vejo as palavras como um lugar de atravessamento para eu dizer outras coisas” (PASSÔ, 2018, s/p).

Sua operação de apresentar a personagem em vez de representá-la em um jogo naturalista, ao mesmo tempo que usa do roteiro para dizer outra coisa, cria um distanciamento crítico a respeito das circunstâncias que cercam Glória, o que minimiza a adesão à uma visão determinista ou natural de suas condições. Passô modula a personagem menos para a identificação e mais para a reflexão, apontando sua condição como fruto de uma estrutura social maior e não de uma tragédia pessoal. A partir disso: “o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade de intervenção transformadora” (ROSENFELD, 2014, p. 151).

### Conclusão

Ao analisar neste artigo o jogo atoral, busco ampliar o campo de reflexão para como atores e atrizes, mesmo inseridos em uma proposta de representação estereotipada, podem criar uma fissura no discurso do filme. Esse novo discurso não propõe necessariamente um novo conteúdo à trama, mas apresenta uma forma que o analisa ou o subverte. Ao cabo, a postura autorreflexiva presente na forma épica pode chamar atenção não só para as condições sociais e culturais que cercam as personagens, mas para o próprio discurso do filme, criticando-o.

O caso de Grace Passô em *Praça Paris*, de adesão ao jogo épico, parece significativo em como se dá a ruptura com a visão determinista do jogo naturalista. A atriz se destaca em relação ao restante do elenco como uma espécie de fissura crítica ao discurso do filme, por meio da postura distanciada, da ironia e da imitação incompleta do referencial. Ao fim, tal ruptura sabota a visão que a *mise-en-scène* tem sobre a personagem e produz um outro olhar sobre a representação de mulheres negras no cinema brasileiro.

## Bibliografia

- ARAÚJO, Joel Zito. O tenso enegrecimento do cinema brasileiro nos últimos 30 anos, **Cinémas d'Amérique latine**, 26, p. 92 – 101, 2018. Doi: <https://doi.org/10.4000/cinelatino.4185>
- CARVALHO, Noel dos Santos. O produtor e o cineasta Zózimo Bulbul – o inventor no cinema negro brasileiro. **Revista Crioula**, [S. l.], n. 12, 2012. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2012.57858>
- CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. **Estudos Avançados** (USP), v. 31, p. 377-394, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1590/s0103-40142017.31890027>
- CÉSAR, Amaranta. Fabulação e figuração da alteridade em Cidade de Deus. **RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura**. V. 7, n 2, p. 72 – 83, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rua/article/view/3174>
- DAMOUR, Christophe. **Montgomery Clift: Le Premier Acteur Moderne**. Strasbourg, ACCRA: Études actorales. 2016.
- DE MEDEIROS, Elen. Fissuras do real: desvios da mimese na dramaturgia brasileira contemporânea. **Gragoatá**, v. 23, n. 47, p. 994-1007, 29 dez. 2018. DOI: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v23i47.33613>
- FAZZINI, Luca. A cidade e os afetos: a representação de resíduos coloniais e escravistas no filme *Praça Paris* (2017). **Brasiliana: Journal for Brazilian Studies**, v. 8, n. 1-2, 2019. p. 209-228. DOI: <https://doi.org/10.25160/bjbs.v8i1-2.114900>
- FERREIRA, Ceíça; SOUZA, Edileuza Penha de. Formas de visibilidade e (re) existência no cinema de mulheres negras. In HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Feminino e plural** - mulheres no cinema brasileiro, São Paulo, Papius, 2019.
- GUIMARÃES, Pedro. Ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atorais. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, América do Norte, 6, ago. 2019. DOI: <https://doi.org/10.14591/aniki.v6n2.532>

- GUIMARÃES, Pedro; TINEN, Pedro. As dimensões políticas da reflexividade épica em O Enforcamento. **ECO-Pós**, 23(2), p. 305 – 329, 2020. DOI: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i2.27635>
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro, Ed. PUC Rio, 2016.
- LEITES, Bruno. O naturalismo e suas dispersões em filmes brasileiros dos anos 2000. **Intexto**, n 48, p. 173-195, maio/agosto 2020. DOI: <https://doi.org/10.19132/1807-8583202049.173-195>
- MAURO (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES (UBA) – BUENOS AIRES, ARGENTINA), Karina. La Metodología de Actuación Realista como Dispositivo de Atenuación de la Presencia del Actor en Teatro y Cine. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S. l.], v. 7, n. 3, p. 523–550, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/69587>. Acesso em: 18 jul. 2022.
- OLIVEIRA, Letícia Mendes de. (In)visibilidades e empoderamento das encenadoras no teatro brasileiro. **Urdimento**, Florianópolis, 2018, p. 157- 173. Acesso em: 17/07/2022. DOI: <http://orcid.org/0000-0002-6796-511X>
- PASSÔ, Grace. Atriz Grace Passô fala sobre atuação e exclusões [Entrevista concedida a] Renato Abê. **O POVO**, 01/05/2018 Disponível em: <https://www.opovo.com.br/jornal/vidaearte/2018/05/atriz-grace-passo-fala-sobre-atuacao-e-exclusoes-ao-o-povo.html> Acesso em: 17/07/2022.
- PRANDINI, Paola Diniz. Branquitude em cena: olhares em torno do filme Praça Paris. **Rebeca**. Ano 8. Vol. 1. janeiro/junho, 2019. p. 215 – 236. DOI: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v8n1.547>
- PRUDENTE, Celso. A fragmentação do mito da democracia racial e a dimensão pedagógica do cinema negro. **Revista Internacional em Língua Portuguesa**, n. 38, p. 157-171, 2020. DOI: <https://doi.org/10.31492/2184-2043.RILP2020.38/pp.157-171>
- QUADROS, Denis Moura de. Dramaturgia negrofeminina brasileira. **Pitágoras 500**, [s. l.], v. 10, n. 1, 2020. Doi <https://doi.org/10.20396/pita.v10i1.8659037>
- RIBEIRO, Eliza Peressoni.; BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf. Dramaturgia brasileira contemporânea, além da ilusão realista: o exemplo de Grace Passô. **DAPesquisa**, [S.l.], v.4, n.6, p.027-033, 2018. DOI: <https://doi.org/10.5965/1808312904062009027>
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SALES, Michelle.; PEREIRA, Ana. Cristina. Contracinema: mulher e território nos filmes Yvonne Kane (2015), de Margarida Cardoso e Praça Paris (2017), de Lúcia Murat. **Revista TransVersos**, [S.l.], n. 19, p. 139 - 159, ago. 2020. DOI: <https://doi.org/10.12957/transversos.2020.52461>.
- SOUZA, Edileuza Penha de. Mulheres negras na construção de um cinema negro no feminino. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, Vol. 7, Nº 1, p. 171 – 188. 2020. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/586>