



**O cinema brasileiro como instrumento do debate político:
materialidades, circulações e ruídos de *Vazante***

**El cine brasileño como instrumento de debate político:
materialidades, circulaciones y ruidos en *Vazante***

**Brazilian cinema as an instrument of political debate:
materialities, circulations and noises in *Vazante***

Eduardo Paschoal de Sousa¹

Universidade de São Paulo, SP, São Paulo, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-0555-9981>

Resumo: O artigo busca analisar a circulação de *Vazante* (Daniela Thomas, 2017) a partir dos ruídos que mobilizou, especialmente após o 50º Festival de Brasília, evento decisivo para a repercussão das principais chaves interpretativas para o filme. Com a proposta metodológica de remontar a circulação da obra a partir da reconstituição de suas recepções, o estudo tem por objetivo compreender como o cinema brasileiro contemporâneo adquire contornos políticos e se torna instrumento de um debate que já estava, muitas vezes, presente no espaço público, mas que se potencializa a partir do objeto cultural audiovisual. Para isso, o texto parte de um detalhamento da materialidade fílmica, em uma concepção estético-narrativa que busca a verossimilhança como principal recurso. Na sequência, em uma perspectiva teórica e metodológica em torno das comunidades de interpretação e deliberação, remonta os eventos e repercussões que direcionaram a maneira como o longa-metragem seria recebido no Brasil. Por fim, reúne de forma sintética uma rede de ruídos originada no debate a partir do filme, mas que se expande em um emaranhado de interpretações possíveis, em diálogo com o contexto político e social em que circula.

Palavras-chave: Circulação; Cinema brasileiro; Ruídos; Político.



Resumen: El artículo analiza la circulación de *Vazante* (Daniela Thomas, 2017) a partir de los ruidos que movilizó, especialmente después del 50º Festival de Brasília, evento decisivo para la repercusión de las principales claves interpretativas de la película. Con la propuesta metodológica de desandar la circulación de la obra reconstruyendo sus recepciones, el estudio pretende comprender cómo el cine brasileño contemporáneo adquiere contornos políticos y se convierte en instrumento de un debate que, muchas veces, ya estaba presente en el espacio público pero que se ve potenciado por el objeto cultural audiovisual. El texto comienza detallando la materialidad del cine, en una concepción estético-narrativa que busca la verosimilitud como recurso principal. Luego, desde una perspectiva teórica y metodológica basada en comunidades de interpretación y deliberación, examina los acontecimientos y repercusiones que determinaron la recepción del largometraje en Brasil. Por último, sintetiza una red de ruidos originados en el debate sobre la película, que se expande en una maraña de posibles interpretaciones en diálogo con el contexto político y social.

Palabras clave: Circulación; Cine brasileño; Ruidos; Política.

Abstract: This article seeks to analyze the circulation of *Vazante* (Daniela Thomas, 2017) through the noises it mobilized, especially after the 50th Brasilia Festival, a decisive event for the repercussion of the main interpretive key's film. With the methodological proposal of retracing the circulation of the work by reconstructing film reception, this article aims to understand how contemporary Brazilian cinema acquires political contours and becomes an instrument of a debate already present in the public space, but enhanced by audiovisual. The text begins by detailing the materiality of film, in an aesthetic-narrative conception that seeks verisimilitude as its main resource. Then, from a theoretical and methodological perspective grounded on communities of interpretation and deliberation, it looks back at the events and repercussions that determined how the film would be received in Brazil. Finally, it synthesizes a network of noises that originated in the debate about the film but has been expanded into multiple possibilities of interpretations, in dialogue with the political and social context.

Keywords: Circulation; Brazilian cinema; Noises; Political.

A primeira vez que *Vazante* (Daniela Thomas, 2017) foi exibido publicamente ocorreu na abertura da Mostra Panorama, na 67ª edição do Festival de Berlim, em fevereiro de 2017, na Alemanha. Com a intenção de recuperar a história de pessoas negras a partir de filmes contemporâneos que debatiam principalmente o racismo, a exibição temática reunia, além do longa-metragem brasileiro, o documentário *Eu não sou seu negro* (Raoul Peck, 2017), dos Estados Unidos, e *Os iniciados* (John Trengove, 2017), da África do Sul. Após a repercussão positiva no festival, o filme foi muito aguardado em sua estreia nacional, que ocorreu no 50º Festival de Brasília, ocasião em que concorria a Melhor Filme. No entanto, em um debate realizado na manhã seguinte, houve uma clara manifestação de insatisfação da plateia presente pela maneira como a obra representava os personagens negros e negras escravizados, em uma narrativa, em preto-e-branco, que se passa no Brasil do século 19.

Com a presença da diretora, membros da produção, atores, críticos e o público do festival, as discussões se direcionavam à ausência de individualização dos personagens negros, sem histórias subjetivas ou, de maneira geral, aplanados pela narrativa e tratados como um coletivo sem voz, sempre ao fundo dos quadros.



Abordavam também a falta de acesso de produtoras e produtores negros a grandes orçamentos no cinema brasileiro para dar conta de elaborarem histórias de época como a contada em *Vazante*. A repercussão do debate foi ampliada e a dimensão da polêmica se sobrepôs à narrativa fílmica, continuando pela imprensa antes e depois de estrear nas salas comerciais, onde ficou em cartaz por apenas uma semana, com poucos espectadores.

*Vazante*¹ foi o primeiro longa-metragem dirigido apenas por Daniela Thomas. Com uma carreira extensa, ela havia dividido a direção de outros filmes, cujos mais conhecidos são *Terra estrangeira* (com Walter Salles, 1996) e *Linha de Passe* (também com o mesmo diretor, 2007). Em 2016, ao mesmo tempo em que rodava *Vazante*, ela dirigia ao lado de Fernando Meirelles e Andrucha Waddington a Cerimônia de Abertura dos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro.

O longa-metragem busca, a partir da história de uma jovem prometida em um casamento arranjado no Brasil colônia, Beatriz, tematizar a situação da mulher naquele período, tratada como objeto de negociação entre as famílias proprietárias de terra. Segundo Daniela Thomas², a principal abordagem prevista para o filme era a respeito da situação das mulheres, tanto da protagonista, dada pela família em casamento ainda muito jovem, antes mesmo da primeira menstruação (relato que remetia a uma história de família que a realizadora ouviu), quanto das outras personagens, incluindo as mulheres negras escravizadas, que sofriam abusos inúmeros e violentos. No entanto, por mais que se esforçasse em reiterar essa chave interpretativa, o filme foi questionado por suas representações, não apenas no Festival de Brasília, mas no debate junto à imprensa que se seguiu ao evento.

A essas reações, diversas, múltiplas e variadas, que não se limitam a uma mesma origem ou maneira de circulação, damos o nome de *ruídos*. Eles não se constituem apenas como conceito teórico, mas, sobretudo, como operadores

¹ No geral, estima-se que o filme tenha custado pouco mais de 6 milhões de reais, captados entre 2009 e 2017. Em 2011, o filme recebeu autorização da Ancine para captar um total de pouco mais de 8 milhões em recursos da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual, junto a empresas estatais e privadas no país. Desse montante, totalizou um investimento captado de 2,5 milhões de reais. No mesmo ano, o Fundo Setorial do Audiovisual destinou 750 mil reais para a produção do longa-metragem. A equipe firmou ainda um contrato de coprodução com Portugal, responsável por um quinto dos investimentos totais. Outro apoio importante foi do edital 2013/2014 do programa *Filme em Minas*, que também ajudou a compor o orçamento total do longa-metragem, destinado a produções que tem o Estado como cenário, como temática, ou cuja equipe é majoritariamente mineira.

² Em relato na conferência de imprensa no Festival de Berlim, disponível no site oficial do festival, em inglês. Disponível em: https://cdn.top-ix.org/IFB/berlinale2017/201712282_pk_en.mp4. Acesso em: 21 abr. 2026.



metodológicos. É a partir deles que podemos mapear uma série de reverberações que viriam antes, depois e na própria obra, e nos permitem compreender o tecido social e os debates públicos colocados pelo filme. É importante considerar que esses ruídos, mobilizados pela circulação da obra, se tornam complexos críticos que se produzem a partir da obra e ao redor dela, e que devem ser levados em consideração na análise fílmica e em seu direcionamento ao político.

Para reconstituir essas circulações e os ruídos de *Vazante*, a fim de compreender como predominaram determinadas interpretações para o filme, propomos, inicialmente, uma breve contextualização da materialidade fílmica e da escolha da direção e produção do filme pela verossimilhança ao retratar o Brasil colonial. Em uma perspectiva teórica de interpretação das obras a partir de seus ruídos e circulações, apresentamos um percurso metodológico em torno das comunidades de interpretação e de deliberação que se aglutinaram ao redor do filme, mas também dos ruídos motivados pelas suas circulações. Por fim, procuramos reconstituir as principais reações ao longa-metragem, na tentativa de remontar o espaço público de discussão acionado por ele.

Forma fílmica e a busca pela verossimilhança de um Brasil colonial

Para compreender o enredo de *Vazante*, não é possível se ater apenas à sua narrativa linear, mas é necessário olhá-lo a partir de duas esferas de análise: por meio de suas formas, em uma busca da estética empregada na obra; e por meio de seu conteúdo, em uma interpretação temática de suas escolhas e representações. Esses dois eixos não operam separados no filme, pelo contrário, complementam-se e se potencializam.

Ambientado na Serra Diamantina, em Minas Gerais, *Vazante* se passa em 1821, e narra a história de uma família aristocrática em decadência, após o fim do garimpo de diamantes. À beira de perder tudo o que tem, a família acaba por entregar a filha mais nova, Beatriz, ainda com 12 anos de idade, para se casar com Antonio, português comerciante de homens escravizados, que havia adquirido a fazenda da família. Advertido no dia do casamento por Bartholomeu, pai da garota, de que ela não havia sequer tido sua primeira menstruação, Antonio a leva para viver com ele na casa que pertenceu ao avô de Beatriz, onde havia vivido com a tia da garota e continuava a dividir com sua avó. Nas ausências do comerciante, Beatriz se encontra às escondidas



com Virgílio, adolescente da mesma idade que ela, filho de Feliciano, trabalhadora escravizada da fazenda, a quem Antonio violenta constantemente.

Depois de um pequeno tempo de convivência, e após a primeira menstruação de Beatriz, Antonio passa a ter relações sexuais forçadas com a garota. A consumação sexual do matrimônio aguardava a maturação biológica do sistema reprodutor da jovem – como se essa fosse a autorização necessária e o sinal que faltava de que ela havia chegado à idade de se relacionar com o marido – e não o constrangesse pelo fato de ela ainda ser muito jovem para aquele enlace, além de não nutrir qualquer afeto por ele.

Tempo depois, Beatriz engravida e o marido comemora o fato de que irá ter um filho. Ao mesmo tempo, Feliciano também fica grávida, provavelmente de Antonio, assunto do qual não se falava na fazenda. Quando o filho de Beatriz nasce, o comerciante percebe que o garoto não é seu filho biológico. Ele busca por Feliciano e Virgílio, atira e mata ambos em meio às casas da senzala. O filme termina com Beatriz tomando o filho de Feliciano, recém-nascido, nos braços, sentando-se em frente à casa dela e o amamentando. Antonio, ao ver aquela cena e os corpos estirados ao chão, grita aos céus, ajoelhado.

Um dos pontos mais marcantes da forma fílmica, desde o início, é sua imagem. Elaborada em preto e branco, toda a iluminação do longa-metragem foi composta apenas por luzes naturais e velas, sem qualquer intervenção de luz elétrica. Essa opção por manter a ambientação da época, do início do século 19, é o primeiro indício de uma busca pela verossimilhança por parte da obra. Por isso, a opção da fotografia foi privilegiar os planos muito abertos, quase sempre em grandes paisagens, quando no exterior da fazenda, como podemos observar no quadro da Figura 1 (abaixo), e planos mais fechados quando no ambiente da casa.



Figura 1: Destaque para os enquadramentos do filme utilizando elementos da natureza, como árvores e pedras. Fonte: Fotogramas de *Vazante* (2017).

A busca por esse Brasil, em certa medida mítico, em uma manutenção de um imaginário colonial a partir da cristalização das representações e pela manutenção de uma certa plasticidade mobilizada hegemonicamente, esteve presente na decisão de filmar em preto e branco. A fotografia ficou sob responsabilidade de Inti Briones, diretor peruano baseado no Brasil, que apresentou à diretora uma câmera mais sensível, capaz de captar as nuances de luz e sombra, mesmo sem cores. Sobre isso, Daniela Thomas comentou que, por mais que houvesse representações coloridas da época colonial, elas não eram fidedignas o bastante: “Há muita carência de imagens da nossa história. Temos algo feito por Debret e Rugendas, mas muitas dessas imagens receberam, posteriormente, cores escolhidas aleatoriamente” (Thomas, 2017b, n.p.), então qualquer cor que ela colocasse não soaria verdadeira, e a diretora não gostaria de elaborar um filme baseado em uma “hipótese artística sobre as cores do Brasil”³. A utilização desses referenciais teóricos e pictóricos de uma certa representação do Brasil, a partir de um olhar europeu e de matrizes coloniais, parece direcionar uma busca por uma

³ Ambos os pintores citados por Daniela Thomas produziram gravuras e pinturas sobre o Brasil em suas viagens ao país. Jean-Baptiste Debret nasceu na França, em 1768, e morou no Brasil entre 1816 e 1831. De volta à Europa, editou entre 1834 e 1839 o livro *Viagem pitoresca e histórica do Brasil*, três volumes com litogravuras que representavam cenas cotidianas e eventos públicos do século 19, incluindo a imagem de pessoas negras escravizadas realizando seus trabalhos. Já Johann Moritz Rugendas foi um pintor alemão, nascido em 1802. Veio para o Brasil, onde viajou de 1822 a 1824 junto à expedição do cônsul russo Grigory Langsdorff, como desenhista documentarista. Em 1827, editou, na Europa, o livro *Viagem pitoresca no Brasil*, com mais de 100 litografias baseadas na flora, fauna e nas pessoas que viviam no país à época. Sobre o período em que Debret viveu no país, ver mais na pesquisa de Lília Moritz Schwarcz (2008) sobre os artistas franceses no Brasil. A obra completa de Rugendas foi reunida e pode ser consultada no livro de Pablo Diener e Maria de Fátima Costa (2012).



manutenção de um imaginário histórico do que seria uma verossimilhança do período atravessado na narrativa, deixando de lado as reflexões contemporâneas que buscam questionar essa mesma abordagem colonial.

Outro aspecto que compõe a imagem são as casas, elaboradas de maneira rústica. A senzala, onde vivem as pessoas negras escravizadas, é construída de barro, em forma de taipas, a mesma técnica presente nas construções do período colonial brasileiro. Elas dormem no chão, em esteiras de palha. Mesmo a casa grande, maior construção da fazenda, não é ornamentada com muitos itens luxuosos ou aristocráticos, mas mantém a austeridade, com elementos em madeira e barro. A busca por reconstituir o início do século 19 no interior de Minas Gerais foi o que guiou também a construção do cenário do longa-metragem: todas as casas em que moravam os personagens negros escravizados foram construídas por homens e mulheres quilombolas que habitam a região onde o filme foi gravado.

A composição dos atores que fazem a figuração da obra conta com descendentes quilombolas, oriundos de 12 comunidades⁴. Fora eles, para interpretar os homens que haviam acabado de chegar do continente africano, Daniela Thomas convidou Toumani Kouyaté, *griot*⁵ e artista⁶, migrante do Mali em São Paulo, para representar o líder do grupo. Também recrutou outros 9 figurantes ao total⁷, vindos de Burkina Faso, Costa do Marfim e do Mali, que moravam na capital paulista e ainda não falavam português. Pedir a esses homens, recém-chegados ao país, que interpretassem pessoas escravizadas em situações degradantes e violentas foi o maior desafio da produção, segundo Daniela Thomas. Em entrevista ao *Correio Braziliense* (Daehn, 2017), ela relata que apesar do pedido sofrido, eles aceitaram representar a história:

⁴ O crédito do filme elenca os seguintes quilombos: São João da Chapada, Quilombo do Ausente, Córrego do Ausente, Quilombo Vila Nova, São Gonçalo do Rio das Pedras, Quilombo da Queimada/Serro, Morro do Vigário/Serro, Fazenda Ribeirão, Quilombo Córrego da Cachoeira/ Dom Joaquim, Alvorada de Minas, Comunidade Quilombola do Açude Cipó/Serra do Cipó.

⁵ Os *griots* são representantes da narrativa histórica e da memória no Mali. Eles são responsáveis por uma tradição que é passada de geração em geração, e representam uma autoridade no país, inclusive no aconselhamento da família real.

⁶ Em 2020, Toumani Kouyaté apresentou seu primeiro longa-metragem, dirigido em parceria com Beatriz Seigner, no Festival Internacional de Cinema de São Paulo (44ª Mostra). O documentário, intitulado *Entre nós, um segredo*, narra o retorno do contador de histórias ao Mali, seu país natal, depois de uma convocação do avô. Com sua morte iminente, o patriarca da família pede para chamar Toumani e outros 40 malineses emigrados para contar-lhes sua última história.

⁷ Segundo os créditos da obra, os figurantes africanos, migrantes estabelecidos em São Paulo, são: Aboubacar Fade, Adama Konate, Bernard Wandinda Compaore, Cheickna Danthioko, Hamidou Drabo, Kougné Diakite, Seckou Simaga, Sidnoma Serge Yameogo e Souleymane Diakite.



Pessoas que passaram por longas viagens, que abandonaram a família, na tentativa de continuar vivo; pedir para que elas interpretassem escravos no filme, presas a correntes e que andassem descalças num terreno pedregoso, e que enfrentassem cenas debaixo de chuva. Foi muito sofrido propor isso para eles. Eles foram muito parceiros: fizeram questão de representar essa história, e se sentiram honrados. O porto de escravos, para se ter ideia (em termos de história), era o Rio de Janeiro! Os escravos do Serro (MG) andavam 700 quilômetros a pé! Há uma cena em que os pés dos escravos e dos burros, de alguma forma, se relacionam. É desta forma que foram compreendidos por aqui: como uma força de trabalho que não tem humanidade. Eu falar isso é grotesco e terrível, mas mostrar, no cinema, de forma forte e delicada, me deixa muito orgulhosa. (Daehn, 2017, n.p.)

Essa sequência, logo na abertura do longa-metragem e que emprega atores recém-chegados ao Brasil para interpretar pessoas negras escravizadas, foi uma das mais criticadas na circulação do filme, em relação à própria materialidade da obra. O questionamento da representação de homens negros acorrentados, descalços, andando em meio à mata e à lama, justificada pela produção do filme pelo seu caráter historicamente verossímil, constrói e reforça uma representação de pessoas sem subjetividade, abordadas imgeticamente no coletivo. Para o crítico Juliano Gomes (2017a, n.p.), que escreveu logo após o principal debate sobre o filme no Festival de Brasília, há nessas cenas “uma intensa paixão digressiva nessa ornada câmara de horrores que nos funda – uma obstinada paixão por *mostrar*”, em uma estética que resulta em uma narrativa sufocante e estéril.

Além da imagem, o trabalho de som do filme foi elaborado para simular uma ambientação do início do século 19, sem recursos a músicas produzidas por aparelhos elétricos ou eletrônicos, apenas diegético. Para isso, a produção do filme convidou o diretor de som português Vasco Pimentel, que pela primeira vez viria ao Brasil. Segundo ele, em texto publicado na *Folha de S. Paulo* que reconstitui seu processo criativo para composição sonora do longa-metragem, sua intenção era “construir o habitat sonoro dos



personagens do filme, aprisionados no microcosmo infernal de uma fazenda mineira nos últimos estertores da colônia” (Pimentel, 2017, n.p.). Seu processo começou logo depois que desembarcou no aeroporto e se dirigiu imediatamente ao serrado mineiro. Lá, se dedicou a ouvir a natureza, mas também todos os moradores da região, na intenção de captar um mosaico de línguas e maneiras de se falar: “Com meus ouvidos de português recém-desembarcado do reino, como o tropeiro protagonista, detectei fenômenos linguísticos que, por si sós, contavam séculos de história”.

Há algumas cenas-chave que se repetem ao longo da obra, como os trabalhos diversos executados por pessoas negras escravizadas: a elaboração da comida pelas mulheres, para os patrões e para si próprias, seus filhos e companheiros; o roçado em meio ao sol à pino; a ordenha do leite da vaca e o transporte dos toneis cheios do líquido; a condução dos cavalos e dos bois nos pastos recém-criados. Enquanto Bartholomeu passava as tardes lendo, Antonio repousava na rede, mesmo enquanto um trabalhador estava sobre o seu teto, nas telhas da casa grande, tentando consertar um buraco por onde passava a luz do sol. Esse ócio contrastava de maneira desigual com o tempo dos trabalhadores escravizados, que se dedicavam durante todo o dia ao esforço do trabalho manual nas lavouras – de onde pareciam ter folga aos domingos – e na casa – trabalho realizado em geral pelas mulheres negras, onde o descanso só era permitido depois que os patrões se deitassem.

O amplo ambiente da fazenda, cercada por uma natureza ostensiva, é construído, em contraste, pela claustrofobia da tortura e da crueldade com mulheres e homens negros. Há uma sensação de imobilidade e de inevitabilidade de toda sorte de sofrimento, físico e moral. Essas múltiplas camadas de controle, censura e poder são representadas na narrativa fílmica pelo uso constante do silêncio (ou do silenciamento). A comunicação entre as personagens é conduzida pelos olhares, pela recusa a encarar o outro, pela soberba. Nessa esfera, tudo é muito seco, ríspido e, sobretudo, vigiado. Não há relação de diálogo direto, seja entre os casais, seja entre os trabalhadores, ou entre os patrões e as pessoas que trabalham forçadamente para eles. As relações de poder estão constantemente marcadas por esses silêncios e pela ausência de uma conversa franca.

Ambientado no início do século 19, *Vazante* opta pela construção naturalista e mítica, que não atenua a representação das múltiplas camadas de violência e conserva, a partir de uma plasticidade da imagem, um imaginário colonial. O uso do preto e branco, e outras escolhas estéticas, parece elaborar uma narrativa



anacronicamente verossimilhante, uma espécie de quadro cruel de um Brasil que se situa nas profundezas de um universo remoto, mas não sem produzir efeitos em uma superfície contemporânea.

Esse anacronismo da busca por uma verossimilhança a partir do discurso da produção pode ser questionado ainda sob o prisma das múltiplas reivindicações presentes historicamente no cinema brasileiro, e que ganharam mais ênfase nas últimas décadas. Esses questionamentos passam pelas formas redutoras e estereotipadas de representação das pessoas negras na grande tela. É, por exemplo, no início dos anos 2000 que Joel Zito Araújo lança o longa-metragem documental *A negação do Brasil* (2007), baseado em seu estudo acadêmico que aborda a existência de personagens negros nas telenovelas brasileiras apenas em papéis estereotipados, submissos. A pesquisadora Janaína Oliveira (2018) recorda dois documentos da mesma época, essenciais para questionar as representações e a ausência de diretoras e diretores negros. O primeiro deles é o manifesto *Gênese do cinema brasileiro*, conhecido como *Dogma feijoadada*, lançado pelo cineasta Jefferson De no 11º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo. Ele estabelecia sete direcionamentos para o cinema negro que seria produzido a partir de então, desde a necessidade de o filme ser dirigido por um cineasta negro, com pessoas negras como personagens protagonistas, até a necessidade de privilegiar o sujeito comum brasileiro, sem super-heróis ou bandidos.

O segundo é o *Manifesto de Recife*, resultado do encontro de agentes do audiovisual na 5ª edição do Festival de Recife, em 2001. Esse documento, além da representação, também mostrava a necessidade da criação de um fundo para incentivar a produção audiovisual multirracial no país, assim como a ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, roteiristas, diretores e produtores afrodescendentes. Entre os signatários dessas reivindicações estava o cineasta Joel Zito Araújo, que apresentou seu documentário no mesmo festival. Segundo Janaina Oliveira (2018, p. 261), esse pode ser “considerado o primeiro movimento que almeja, na história do cinema negro, a elaboração de políticas públicas de ação afirmativas para o audiovisual”, apesar de a participação de mulheres, nos dois casos, ser muito pequena.

Mesmo com essas reivindicações no início dos anos 2000, é apenas em 2018 que a Ancine lança, pela primeira vez, um edital específico para a produção de cinema com enfoque em uma perspectiva de gênero e étnico-racial, a partir de um grupo de trabalho voltado para o aumento da diversidade nas produções audiovisuais nacionais (Ancine, 2018). Nesse sentido, é necessário destacar que a repercussão de *Vazante* a



partir do Festival de Brasília também foi motivada por uma discussão que há muito estava colocada no campo do audiovisual nacional, o de uma reivindicação por mais espaço de produção e de representação em tela para pessoas negras.

É nessa perspectiva, ainda, que a pretensa verossimilhança assumida pela forma fílmica estava desconectada das representações contemporâneas e da reivindicação de novos regimes de visibilidade. Ao opor *Vazante a Café com Canela* (Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2017), Kênia Freitas e Mark Cohen (2020, p. 56) destaca a narrativa do primeiro, que reforça uma visão plástica, estereotipada e desumanizada, enquanto o segundo propõe imagens de subjetividade e afeição a partir de personagens negras. Portanto, há um encontro de uma *forma* redutora na representação das personagens negras em *Vazante* – que iria reverberar nos ruídos mobilizados na circulação do filme – e que, a partir dela, também ampliaria os debates em direção de uma maior presença de diretoras e diretores negros na produção audiovisual contemporânea, como veremos mais à frente.

As comunidades acionadas pelo filme no espaço público

As leituras dos produtos culturais só se tornam leituras políticas quando são feitas de forma coletiva, segundo o sociólogo Jean-Pierre Esquenazi (2011). Essa perspectiva, próxima à sociologia da obra e de seu público, é uma condição para que os produtos culturais, qualquer que seja a amplitude de sua circulação, se tornem obras políticas. Mas não apenas isso: é necessário ainda que essa obra provoque, em um coletivo de pessoas, um incômodo que altere o contexto que geralmente é associado a esse objeto.

Olhar para o tecido dissensual como ponto nodal para as discussões sociais é, para a pesquisadora Ruth Amossy (2017), forma de fortalecer a própria democracia, como uma ação política. Ao falar sobre grandes discussões na esfera do debate público, a autora salienta a importância da polêmica como função social, em um reforço do conflito sob o modo da dissensão. Para ela, é a partir da polêmica, na constituição de dissensos sobre assuntos que pautam a esfera pública e política, que se formam comunidades de protesto e de ação pública.

Ainda que haja hoje, nas sociedades contemporâneas, uma ideia de descrédito para os dissensos, Amossy (2017, p. 19) propõe que embates e conflitos por

opiniões e posições políticas distintas fortaleceria uma ideia de pluralidade e de diferença, motivada nas discussões pelo espaço público, como formação primordial de um debate democrático. Ela chama a atenção para a recorrência da configuração da opinião pública, a partir da mediação dos produtos culturais, que ainda hoje teriam mais a função de sedimentar um consenso, do que de motivar dissensos. Ela defende a polêmica como necessária ao debate e à circularidade dos pensamentos e reflexões dissonantes para o fortalecimento da democracia.

O incômodo que uma obra provocaria, a partir de sua relação em um grupo social, deveria ser capaz de articulá-lo e levá-lo a questionar essa mesma obra. Esse movimento acaba por reforçar a identidade desse próprio grupo sobre o terreno sociopolítico, e não mais apenas em uma posição em relação à obra. A esse coletivo que se une frente à inadequação de determinada obra, Esquenazi (2011, p. 200) dá o nome de “comunidade de interpretação”, capaz de agir como mediadora entre um filme e o conjunto de significados que ele produz em sua circulação. A comunidade também compartilha de uma interpretação muito próxima a respeito do produto simbólico, ou seja, identifica traços em comum no tecido narrativo ou nas diversas interpretações possíveis da obra, separando uma entre elas, partilhada pelos membros desse grupo.

Essas reivindicações, frente a uma obra que causa objeção em uma comunidade de interpretação, em especial no que concerne a sua identidade, provocam uma mudança do contexto e da própria leitura da obra, que passa a ser lida em correspondência e ligação com o mundo histórico, em suas possíveis repercussões no terreno político e social, a partir de reforços de estereótipos e de preconceitos. Para formular essa ideia de uma comunidade interpretativa que recebe a obra e reage a partir dela, o autor empresta do teórico Stanley Fish (1980) um conceito aplicado, até então, apenas à literatura.

Segundo Fish (1980, p. 14), as reações de um conjunto de espectadores frente a uma obra não parte apenas dele, mas sim de toda a comunidade interpretativa do qual esse conjunto faz parte, constituída a partir de uma identidade comum que se coloca além do texto e que se constitui anteriormente a ele. Concordar ou não com uma obra, ou com a ideia que um filme apresenta de determinado debate presente na sociedade, em forma ou conteúdo, estaria relacionado às identidades dos sujeitos espectadores e de seu grupo e seriam, então, transferidas às obras.

Ao refletir sobre a possibilidade de aplicar a ideia de comunidade de interpretação para a deliberação das imagens, Guillaume Soulez (2013, p. 128) abre

uma crítica a Fish e a Esquenazi, considerando que a circulação dos objetos audiovisuais permite uma pluralidade maior de visões críticas, no plano individual e coletivo. Ele considera, de um lado, essas comunidades como grupos que partilham um certo número de práticas e de valores, que se reencontram e se reagrupam por meio das obras; por outro, há uma certa imobilidade nesse espectro que leva a uma ideia de que determinado filme só pode causar uma reação específica se tocar em um ponto que atinja uma comunidade identitária já constituída.

Para o autor (Soulez, 2013), mais do que pertencer a uma identidade solidificada no tecido social, há no espectador a capacidade de ser afetado por inúmeros debates, além daqueles que tocam sua própria realidade e experiência. Soulez sugere a possibilidade de o espectador ser empático e, inclusive, defender, temporariamente, causas que não seriam costumeiramente suas, pelo convencimento possível de um debate estimulado por um produto audiovisual. Ao invés de comunidades interpretativas, ele propõe que há grupos que se agregam *deliberativamente*. Esses espectadores atuam também como agentes interpretativos e se unem para deliberar sobre as obras, expondo suas opiniões e constituindo nos filmes, ou a partir deles, possibilidades de múltiplas aglutinações no espaço público.

Por mais que sejam motivadas pelos filmes ou por suas circulações, nem toda reação a uma obra audiovisual é igual. Há aquelas que partem de um conjunto de espectadores por motivos que fogem à obra; outras que são desencadeadas por algum aspecto da narrativa fílmica ou das formas de representação; ou ainda as que mobilizam debates e polarizações que já ocorrem antes do objeto audiovisual, e têm nele um catalizador, mesmo que a obra, em si, não contribua nem motive o debate específico.

Nesse aspecto, e a partir de Soulez, podemos refletir ainda sobre a capacidade do espectador instrumentalizar os filmes nos debates que ele elabora no espaço público, mas também que, ao fazer isso, pode gerar ruídos (propositais ou não) por meio dessa mesma instrumentalização. Ela pode levar uma obra, a partir de uma certa chave interpretativa, a dialogar com um contexto e a se fazer representativa de uma certa concepção, ainda que essa seja uma das inúmeras outras interpretações.

Por isso, podemos dizer que o ruído que uma obra provoca ou mobiliza não se constitui apenas como conceito teórico, mas, sobretudo, como operador metodológico. É a partir dele que mapeamos uma série de reverberações que viriam antes, depois e na própria obra, e nos permitem compreender o tecido social e os debates públicos colocados pelos filmes. Consideramos, portanto, os ruídos como



pontos de partida para guiar uma análise de determinada produção do cinema brasileiro capaz de instrumentalizar os filmes como ferramentas do político no espaço público de debates, como defendemos ser o caso de *Vazante*.

Esse lugar poroso que propomos chamar de ruídos é contornado pela relação da obra e de suas tentativas de ancoragem no tecido social, na sua circulação crítica e na aglutinação de comunidades de interpretação e deliberação. Também está relacionado ao movimento do espectador em direção à obra, interferindo em seu engate e na forma como ele se conecta com os debates propostos pelo filme. De forma mais ampla, na construção que um conjunto de espectadores faz dessas elaborações, em diálogo com a sociedade na qual ele está imerso. O esquema abaixo (Figura 2) propõe uma maneira de analisar os objetos audiovisuais que coloca a obra no centro do debate, mas a faz dialogar com conjuntos temáticos, complexos críticos sobre o filme, além da pré-existência de uma série de debates no espaço público, mobilizados a partir (ou em razão) do objeto fílmico.

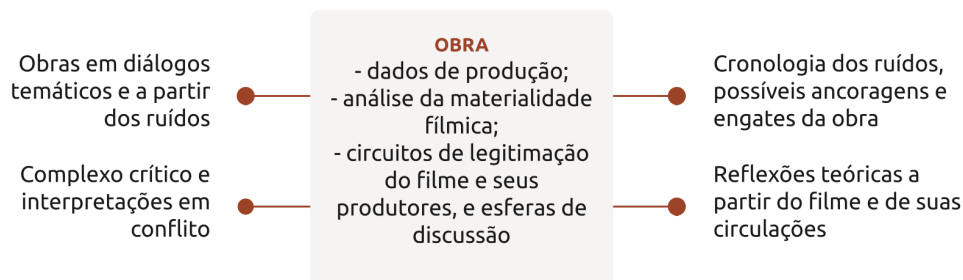


Figura 2: Esquema com um método de mapeamento de uma *rede de ruídos* a partir das obras.

Fonte: elaboração do autor.

Considerando a ideia de que o espectador é um sujeito mediado, ele é atravessado por essas circulações. No centro do debate, como podemos perceber no esquema proposto, obra e espectador realizam um movimento dialógico com os ruídos. Não em uma dinâmica de afetação direta – o que seria atribuir aos filmes uma capacidade de ação autônoma –, mas em uma composição com outros fatores, já presentes no tecido político e social, que os ruídos ajudam a mobilizar. Como síntese, retornamos então à ideia de que uma obra é mais que um objeto, mas um processo, ou ainda de que é necessário reconstituir um histórico de suas interpretações, para delinear uma possível comunidade interpretativa ou deliberativa, que se aglutina à medida que

os filmes circulam.

No caso específico de *Vazante*, chegamos à concepção de uma rede de ruídos que pensamos ser possível de ser mapeada a partir dessas reações coletivas e midiáticas nos aspectos que emergem do filme e o torna tema de outras mídias, em perspectivas de circulação que extrapolam o próprio meio do cinema. É o que buscaremos fazer na sequência, a partir da remontagem da circulação do filme e dos ruídos que mobilizou no decorrer de suas interpretações.

A circulação de *Vazante* e sua rede de ruídos

Ao divulgar *Vazante* em sua estreia mundial, a sinopse do filme no Festival de Berlim chamava a atenção para a primeira direção solo de Daniela Thomas, que havia feito outros filmes em parceria com Walter Salles. Destacava também alguns dados históricos brasileiros para o público internacional, dimensionando a importância de uma obra sobre a escravidão no país, como o fato de o Brasil ter sido o último país do mundo a abolir oficialmente a escravidão, em 1888. Além dele, participavam do festival alemão os filmes brasileiros *Pendular* (Julia Murat, 2017), na mostra Panorama, mas em categoria diferente, e *Joaquim* (Marcelo Gomes, 2017), que concorria ao Urso de Ouro, principal premiação do evento.

A recepção midiática para *Vazante*, depois de sua estreia em Berlim, foi positiva. O jornal português *Público*, que dedicou grande crítica sobre o filme, relatava uma sensação de hipnose que o filme criava, “de não estarmos apenas a assistir a uma ficção histórica, mas de a estarmos a viver, tal é o sortilégio criado pelo ritmo inflexível da montagem, pela força das imagens” (Mourinha, 2017, n.p.). Para o portal *Omelete*, baseado em São Paulo, o filme tratava das mazelas das pessoas que foram escravizadas no Brasil, mas com um ineditismo que não era comum nas telas, o que o texto chamou de “o lado doméstico das relações entre os africanos submetidos a trabalhos forçados e seus senhores brancos, numa espécie de História íntima da senzala” (Fonseca, 2017, n.p.). O crítico Rodrigo Fonseca, que estava no Festival de Berlim e acompanhou a sessão do filme, relatou, ainda, ter compreendido duas histórias paralelas a partir do longa-metragem: uma em que se via a violência de raças, e outra centrada na violência de gênero, especialmente na relação entre Antonio e Beatriz.

Ao reunir dezenas de textos críticos de profissionais e veículos de

comunicação no Brasil e no exterior, a pesquisadora Bárbara Vieira (2020, p. 113) sintetiza que, entre a exibição na Alemanha e a primeira vez que o filme foi exposto publicamente no Brasil, as críticas eram sobretudo positivas e abordavam a competência técnica da obra, como a direção de arte e a fotografia em preto e branco. Em todos os textos que encontramos com a cobertura do festival, foi unânime a recepção positiva e direcionada à qualidade da obra e à raridade com que aquelas imagens eram produzidas no Brasil.

Em 16 de setembro de 2017, *Vazante* estreou no Brasil, na noite principal do 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. O destaque ao filme, programado na principal sessão da mostra, era esperado para uma obra considerada superprodução e que havia causado boa repercussão fora do país. Naquela noite, ele foi aplaudido por longos minutos, conforme relataram críticos e jornalistas presentes no festival, e o retorno era positivo⁸. No entanto, o que ficou registrado da passagem do filme por Brasília foi o debate na manhã seguinte, que reuniu a equipe de *Vazante* e do curta-metragem *Peripatético* (Jéssica Queiroz, 2017), também em exibição no festival. Foram várias as reações do público em relação ao filme na discussão, que pode ser visualizada em versão fragmentada na página oficial do evento⁹.

O debate no Festival de Brasília reverberou nos dias e meses seguintes. As falas colocadas ali geraram manifestações em oposição. De um lado, estavam aqueles que davam razão às observações dos espectadores e produtores presentes na plateia, que encontraram problemas na obra. Esse conjunto era dividido em duas questões principais, que se complementavam: a primeira era sobre a representação das pessoas negras no filme, que eram, segundo eles, desprovidas de subjetividades e relegadas ao fundo do quadro, quase como paisagem da obra; a segunda girava em torno das discussões sobre representatividade, ou seja, a oportunidade para realizadores negros e negras contarem suas histórias, atuarem como atores e atrizes, produzirem mais produtos audiovisuais e terem mais espaço.

Do outro lado, o da diretora Daniela Thomas, as manifestações públicas apontavam para um excesso do público, que a teria deixado acuada, uma demonstração de intolerância e, em alguns casos, classificada como uma reação machista e desrespeitosa da plateia, pelo fato de ser uma diretora mulher naquela posição. Além

⁸ A repercussão do filme, ainda na noite de sábado no festival, também foi sintetizada por Bárbara Vieira (2020, p. 115) a partir de colunas e relatos dos jornalistas e críticos presentes.

⁹ A sequência de vídeos está disponível em: https://bit.ly/youtube_debate_vazante. Acesso em: 29 out. 2024.



disso, havia um entendimento de que a obra ou não falava sobre isso – muitos colocaram a situação das mulheres como central, partindo para uma discussão de gênero que era, naquele momento, dissociada de raça – e outros defendiam a liberdade de um filme tematizar, representar e ser conduzido da forma como a produção achasse melhor, por algo inato à obra de arte, a independência em sua criação.

O crítico Luiz Zanin Oricchio (2017) reconstituiu o ocorrido em sua coluna e destacou o fato de que “fazia tempo que não se via debate tão acirrado em festivais de cinema. Descontados alguns exageros e irracionalidades, o calor das críticas é sintoma saudável” de que alguns “setores da sociedade estão vivos e atentos. E prontos para a luta”. Já para o crítico José Geraldo Couto (2017), o ambiente do festival era inflamável e polarizado, o que acabou deixando de lado os filmes que não “atendiam às exigências militantes dos grupos mais aguerridos”. Segundo ele, um exagero de um público que queria ver nos filmes aspectos políticos, muitas vezes distantes de suas narrativas, como era o caso de *Vazante*, que Couto diz ter sido “bombardeado no debate de maneira descabida e cruel, quase como se a diretora, por ser uma mulher branca de classe média alta, encarnasse a culpa por séculos de escravidão”.

O festival terminou pouco tempo depois, premiando nas categorias principais o longa-metragem *Arábia* (João Dumans e Affonso Uchoa, 2017), como melhor filme; *Café com canela* (Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2017), como melhor longa-metragem pela escolha do júri popular, e Adirley Queirós, pela melhor direção em *Era uma vez Brasília* (2017). *Vazante* conseguiu dois prêmios no evento: o de melhor atriz coadjuvante, para Jai Baptista (que interpretou a personagem de Feliciano), e o de melhor direção de arte para Valdy Lopes.

No dia 18 de setembro de 2017, o crítico Juliano Gomes, que esteve no debate em Brasília, escreveu uma coluna na revista *Cinética*. Nela, classificava o que se passou no evento daquele domingo de manhã como “uma explicitação de uma cisão de modos de pensar entre grande parte da plateia, especialmente negras e negros, e, do outro lado, a diretora do filme e alguns jornalistas” (Gomes, 2017a). Para ele, a discussão fez com que as equipes do filme e do festival percebessem que ali não seria um lugar reservado e seguro para exibi-lo, mas que ele estaria exposto a um contexto social de crítica.

Poucos dias depois, Daniela Thomas escreveu uma coluna na revista *Piauí*, no espaço do cineasta e crítico Eduardo Scorel, intitulada “O lugar do silêncio” (Thomas, 2017a). A realizadora colocou seu ponto de vista depois do festival, dizendo



terem sido duas horas de ataques e violências por parte de algumas poucas pessoas, que queriam se impor por meio de ameaças e gritos. Ela registrou seu assombro e sua incapacidade de agir diante da plateia do debate, o que a levou a admitir que não gostaria de ter feito aquele filme no fim das contas, declaração da qual se arrependeu depois. Sobre a construção da obra, reiterou não ter feito *Vazante* em uma perspectiva de militância, “nem como intuito de empoderar esse ou aquele personagem, ou com o objetivo de produzir avanços na questão da representação dos afro-brasileiros no cinema brasileiro” (Thomas, 2017a, n.p.).

Ao contestar o crítico Juliano Gomes, que disse no debate que não havia como não responsabilizar a diretora pela despolitização que ele via no filme, Daniela Thomas reafirmou a possibilidade de encontrar independência em sua criação: “Todo o cinema é político, mas os filmes não têm de ser máquinas de transformação do presente para terem o direito de existir e de ser desfrutados” (Thomas, 2017a, n.p.). Definiu sua obra como uma imersão na história brasileira, com artistas e produtores rigorosos, que recuperaram os saberes presentes na região onde filmaram para poder construir um filme grandioso. Por fim, se disse aberta ao diálogo e ao confronto de ideias, sem que isso levasse à censura e ao linchamento.

Em texto escrito no dia seguinte, no portal *Geledés – Instituto da Mulher Negra*, a cineasta Viviane Ferreira (2017) falou sobre a coluna de Daniela Thomas, refletindo que o setor audiovisual brasileiro não estava preparado para dar resposta a uma necessidade “de conviver com a complexidade da existência negra nas telas. É esse assombro que vaza do texto da Daniela Thomas, em defesa do próprio filme na *Piauí*”. Analisando a obra a partir da perspectiva de sua representação, ela explicitou a aparente reiteração do lugar das pessoas negras, no tempo fílmico da escravidão e atualmente, como se nada houvesse mudado: “Não há um respiro de câmera capaz de acolher a consternação da mulher negra mantida para o estupro diário”, além de não haver “espaço para demonstração de solidariedade entre aqueles personagens que seguiam aprisionados no sistema escravocrata” (Ferreira, 2017, n.p.). No entanto, ainda que em sua visão o filme representasse aqueles personagens de maneira inadequada e anacrônica, ela ressaltava a qualidade técnica da obra, a partir do acesso milionário ao orçamento, o que permitiu a construção de imagens como quadros, que se assemelhavam a obras de arte.

Depois de ser citado por Daniela Thomas em sua coluna, o crítico Juliano Gomes publicou uma resposta no mesmo espaço da revista *Piauí*, em 19 de outubro de



2017, com o título “O movimento branco”. Ele começou seu texto classificando o discurso da diretora como frágil, no papel de vítima, em uma postura defensiva que gerava uma distância moral entre a realizadora e seus interlocutores, e “invisibiliza as forças históricas que situam aquele acontecimento, confunde desconforto com desrespeito – comportamento típico de quem ocupa posições de poder e privilégio” (Gomes, 2017b).

Ainda segundo ele, era difícil concordar com a ameaça de “silenciamento” que comentou a realizadora em seu texto, já que ela detinha um aparato midiático que passava pela coprodução do filme, feito em parceria com a *Globo Filmes*, e com isso a visibilidade em programas do maior grupo de comunicação do país. Por isso, para ele, não demoraria muito para que a polêmica se dissolvesse, mesmo advertindo que havia passado da hora dos brancos se engajarem frontalmente nessa questão. Assumirem “claramente suas posições e cuidar de seus dejetos é o mínimo que se espera. Não há debate sem história. Não há arte sem embate. E o abate dos de sempre continua aqui fora” (Gomes, 2017b, n.p.).

Em 9 de novembro de 2017, *Vazante* estreou no circuito comercial das salas de cinema no Brasil. Para preparar sua divulgação, a *Rede Globo* ativou em sua programação alguns quadros curtos que divulgavam o filme, em telejornais e no programa *Vídeo Show*. O tom geral dessa divulgação era a exaltação da obra, destacando os prêmios em Brasília, e o questionamento que havia no filme, segundo as reportagens, do período de escravidão no país. Se em uma parte da programação buscou-se evitar falar sobre a polêmica que envolvia a obra depois de sua passagem por Brasília, a repercussão midiática em geral, quando da divulgação de sua estreia, sempre voltava ao assunto, reconstituindo alguns pontos do debate.

No dia seguinte ao lançamento comercial do filme, o programa *Conversa com Bial* (2017), na grade noturna da *TV Globo*, repercutiu pela primeira vez as questões levantadas no Festival de Brasília. Convidou a diretora, Daniela Thomas, o realizador Joel Zito Araújo e a escritora Ana Maria Gonçalves para debater a representação das pessoas negras no audiovisual brasileiro, a partir do filme *Vazante*. Na abertura, o apresentador Pedro Bial adiantou a razão daquela conversa: “Há tempos um filme brasileiro não causava reações tão apaixonadas, a favor e contra, o que no mínimo atesta o vigor artístico da obra”. E continuou: “Uma obra que bate, incomoda, impacta. *Vazante* é um retrato, em fotografia sublime, da violenta formação do Brasil” (Conversa, 2017). Ele destacava que o filme fora bem recebido no exterior, mas no Festival de Brasília houve muitas críticas, principalmente na maneira como os personagens negros



foram representados, sem nome ou subjetividade. Colocava ainda a polarização como marca tanto daquele debate, expandido na internet, quanto da sociedade brasileira em 2017.

Em pouco mais de 40 minutos, foram vários os aspectos abordados na conversa entre os participantes do programa. A diretora Daniela Thomas procurou reiterar a história principal que via no filme, buscando relatar os abusos pelos quais as mulheres eram submetidas àquela época e a perpetuação dessa condição na história do país. A escritora Ana Maria Gonçalves expôs sua visão sobre a história que a realizadora queria contar, dizendo que compreendia a intenção dela, mas que era perigoso tentar romancear as relações da sociedade escravagista. Ela detalhou que a miscigenação do povo brasileiro não foi fruto de um envolvimento amoroso entre brancos e negros, entre senhores e escravos, mas sim uma história de estupros e abusos. Sobre a repercussão do debate no Festival de Brasília, ela via uma “fragilidade branca”¹⁰ ao não conseguir encarar o debate racial, por isso a impressão de que a conversa que envolve esse assunto é violenta e intimidadora, quando na verdade, segundo a escritora, é um tom necessário, que demonstra a falta de um diálogo franco e honesto sobre o racismo.

O cineasta Joel Zito Araújo percebeu o debate como um reflexo da nova composição dos agentes audiovisuais no Brasil. Segundo ele, além de também ter tido um incômodo em relação à representação dos personagens negros, o que ocorreu foi que para uma nova geração que constitui hoje um movimento do cinema negro no país é difícil ver um filme sobre a escravidão que não tematiza o protagonismo dos negros no processo de abolição, já que esse período foi permeado pela constituição de inúmeros quilombos e organizações de resistência entre as pessoas escravizadas, o que o filme não mostrava.

Um dos convidados remotos do programa, em participação gravada, foi o diretor Carlos Diegues, cujo filme *Xica da Silva* (1976) também foi criticado à época de seu lançamento pela representação da mulher negra¹¹. Para ele, o que estava ocorrendo com *Vazante* era surpreendente, cruel e desproporcional, pois exigir de um filme uma

¹⁰ Pouco depois que o programa foi ao ar, a escritora Ana Maria Gonçalves (2017) publicou um texto no site *Intercept* em que retoma sua ideia de “fragilidade branca” como uma forma de pessoas brancas retirarem-se do debate racial, a partir de um conceito da pesquisadora estadunidense Robin DiAngelo (2018). Em artigo, os pesquisadores Marcio Serelle e Ercio Sena (2019) retomam esse conceito para analisar as polêmicas em torno de *Vazante* sob a perspectiva do reconhecimento.

¹¹ Sobre a representação fílmica e a recepção crítica de *Xica da Silva*, é importante citar o trabalho da pesquisadora Mariana Queen Nwabasili (2017), que analisa os textos da época e suas mediações históricas e culturais, em debates suscitados pela obra do ponto de vista social, racial e de gênero.



tese sobre a escravidão era superdimensionar seus reflexos políticos. Aqueles espectadores que cobravam isso da obra, para ele, estavam polarizando um cenário social e despertando uma “patrulha ideológica”, cobrando da obra algo a que ela não se propunha.

Depois do depoimento, Daniela Thomas reforçou a possível necessidade de rever os limites da liberdade de criação, sem deixar de frisar que essa liberdade era o pressuposto de todo objeto cultural. Joel Zito Araújo reagiu ao comentário do realizador cinemanovista, rechaçando a expressão “patrulha ideológica”, e reiterando que ela não poderia ser usada para classificar um ponto de vista e uma forma de entendimento dos espectadores e agentes negros que nunca tinham falado antes, cuja opinião nunca havia aparecido. Para ele, há uma série de produtores culturais que não compreendem a mudança do processo histórico e o novo momento da opinião pública.

Apesar da ampla divulgação do filme nos programas da grade da *Rede Globo*, e as tentativas de diminuir os efeitos da reação do público à obra, o longa-metragem não fez um grande público nas salas de cinema. Segundo dados da Ancine, foram cerca de 10 mil espectadores nas poucas semanas em que ficou em cartaz nos cinemas. Na TV aberta, foi exibido na *Rede Globo* por duas vezes, em 2023 e 2024, ambas no programa *Corujão*, nas madrugadas de sexta-feira para sábado, com audiência padrão para o horário¹².

As consequências desse processo de circulação dos debates acerca do filme foram inúmeras. Especialmente no Festival de Brasília, a experiência de 2017 fez com que a edição seguinte passasse por algumas alterações, abrindo espaço para mais agentes produtores de audiovisual. Uma dessas iniciativas foi a criação do prêmio *Zózimo Bulbul*, em homenagem ao cineasta negro brasileiro pioneiro, que consiste na escolha pelo júri de um dos filmes do festival a partir de critérios como a presença e a força da representação de personagens negros, a composição da história e a colocação pela obra de questões raciais. Essa proposição foi feita pela Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN)¹³ e pelo Centro Afrocarrioca de Cinema¹⁴, fruto das

¹² Segundo o portal *NaTelinha*, do UOL, em ambas as apresentações o filme conseguiu 3.3 pontos no Ibope, índice considerado a média para o horário e o programa.

¹³ A APAN foi fundada em 2015 e passou a atuar como entidade formal no ano seguinte. Em 2017, durante as repercussões do Festival de Brasília, era dirigida pela advogada e cineasta Viviane Ferreira. Atualmente, é presidida pela pesquisadora Tatiana Carvalho Costa.

¹⁴ Fundado em 2007 por Zózimo Bulbul, Biza Vianna e Ruth Pinheiro, o Centro Afrocarrioca de Cinema promove debates, cursos e exposições voltados ao fortalecimento da produção de cinema negro, além da mostra anual *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul*, evento realizado desde a inauguração da instituição.



discussões na edição anterior do festival e de uma militância histórica.

Na 51ª edição de Brasília, os filmes que ganharam o prêmio *Zózimo Bulbul* foram o longa-metragem *Ilha* (Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2018) e o curta *Eu, minha mãe e Wallace* (Irmãos Carvalho – Marcos Carvalho e Eduardo Carvalho, 2018). Na competição oficial, o maior premiado foi *Temporada* (André Novais Oliveira, 2018), protagonizado pela atriz Grace Passô (Melhor Atriz), que foi escolhido como Melhor Filme da Mostra Competitiva, Melhor Direção de Arte, Melhor Fotografia e Melhor Ator Coadjuvante. A obra é centrada na figura de Juliana, uma agente pública de saúde que fiscaliza a casa de moradores do bairro para verificar se não há a presença de mosquitos e outros transmissores de doenças. Há uma opção narrativa no filme de expandir as representações e dar ênfase ao coletivo por meio de uma experiência do comum, focada na figura de uma mulher jovem, negra, trabalhadora, que busca reconstruir sua vida depois de deixar romper um relacionamento amoroso.

A rede de ruídos como método para compreensão da dimensão política da obra

A breve reconstituição das interpretações e reações em torno de *Vazante* nos leva a refletir sobre os ruídos provocados pela obra ao longo de suas circulações, tanto pelos espaços de crítica já canônicos do cinema nacional, quanto pelo processo de midiatização que os diálogos sobre a obra causaram. Nesse sentido, vemos a possibilidade de analisar essa série de relações suscitadas pelo filme e por seus debates no espaço público por meio de uma ampla teia de contatos e implicações, principalmente pela constituição simultânea de agrupamentos do público que estariam mais próximos à ideia de comunidades de interpretação, e outros que poderiam ser considerados comunidades deliberativas. Para isso, sintetizamos essas circulações na Figura 3 (abaixo), em um quadro-síntese a partir da reconstituição dos ruídos em torno da obra.

VAZANTE (Daniela Thomas, 2017)

Circulação e rede de ruídos

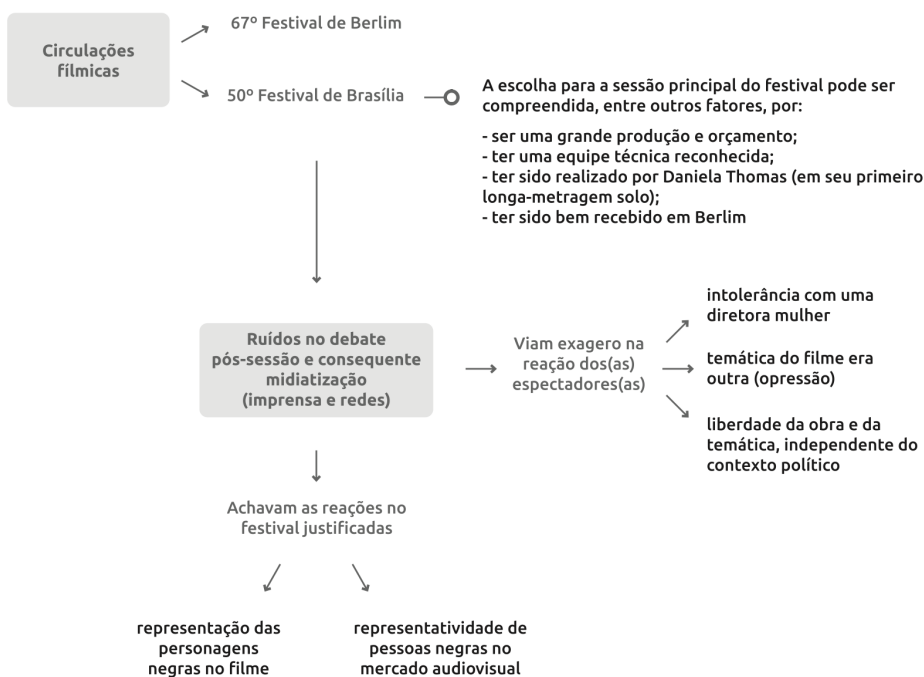


Figura 3: Esquema com a circulação e a rede de ruídos de *Vazante*. Fonte: elaboração do autor.

No debate durante o Festival de Brasília, percebemos que a reação ao filme acionou e constituiu uma comunidade de interpretação que reagiu à obra a partir de dois eixos críticos. O primeiro dizia respeito à forma como as pessoas negras eram representadas, no apagamento da subjetividade dos personagens, mas também na interpretação das sequências filmicas como imagens que elaboravam os corpos negros como plano de fundo da história. O segundo, discutia a representatividade, o acesso aos meios de produção e a ampliação dos agentes negros e negras no setor audiovisual brasileiro, especialmente no caso de um filme que teve acesso à captação de um grande orçamento.

Essas duas frentes, das políticas da estética e da narrativa, e do acesso aos meios de produção, consolidavam-se a partir de uma série de agentes do audiovisual que já se agrupava socialmente, ao redor dos mesmos objetivos comuns. Temos de considerar ainda a constituição de um coletivo expandido de espectadores que se une



a essas causas e simpatiza com essas discussões já no palco social, ainda que a reação à obra reafirme essa proximidade a uma identidade coletiva e reforce esse laço.

A constituição política dessa comunidade faz frente a outro grupo, reunido em reação a ela, de agentes que interpretam a narrativa fílmica como algo independente de seu contexto histórico, político e social, e a desobrigam dessa conexão. Essa comunidade, mais hegemônica, vê na liberdade de expressão uma âncora para que o filme elabore suas representações e mantenha sua história, a partir do pedido recorrente de não se polemizar sobre algo que a obra não propunha, desde o início, alcançar. Ainda que reivindique um discurso descolado do contexto, essa interpretação está amparada em debates presentes na circulação política de um tempo histórico. Ela também aciona uma comunidade de interpretação que se aglutina e se reafirma por meio da obra audiovisual.

À medida que esses polos são publicizados, circulam na mídia, ganham outras mediações e ampliações do fato originário, eles se ampliam. Tomam, progressivamente, a adesão de outras comunidades deliberativas, que não se baseiam mais apenas no filme, na materialidade estético-narrativa, para tecer suas interpretações, mas no complexo crítico e midiático que se produziu ao redor dele. Isso quer dizer que a interpretação da obra não está mais em sua materialidade, mas também na série de ruídos que produziu, nas dinâmicas interpretativas e nos textos que se acumulam em sua circulação e em sua midiaticização.

Há duas fases nessa etapa de circulação midiática que são cumulativas. A primeira se desenvolveu próximo de quando o fato se tornou público, ou seja, quando ele ganhou uma dimensão de discussão no espaço público, não mais restrita a um ambiente de diálogo privilegiado. A segunda fase, ainda mais estendida e ramificada, passa a constituir comunidades deliberativas. Elas não deliberam apenas sobre o filme, apesar de a materialidade da obra e sua dimensão narrativa comporem um espaço crucial para essa circulação e para a geração de uma opinião sobre obra, mas as comunidades são tocadas também pelo fenômeno midiático e comunicacional produzido pela circulação do objeto cultural. Espectadores que não constituíam, necessariamente, um grupo social prévio, passam a utilizar o filme, seus ruídos, seu complexo crítico e suas midiaticizações para justificar, apoiar ou refutar um debate em curso no espaço público.

A constituição dessa comunidade se dá a partir da reação que ela tem frente à obra, mas também ao seu complexo caminho de circulação. É como se, nesse trajeto



crítico e midiático, o filme acumulasse camadas interpretativas. Há espectadores que vão a fundo nessa escavação, a partir da materialidade do objeto; outros, atêm-se à superfície do complexo midiático, deliberando a partir da interpretação que fizeram e das leituras possíveis desse conjunto, sem necessariamente adentrarem nas questões formais do objeto fílmico. Por isso, vemos a possibilidade de considerar a deliberação não apenas sobre a obra, sobre seu contexto ou sua relação com o mundo histórico, mas também baseada em uma complexa teia de interpretações, ruídos, mediações, midiatisações e circulações.

O que leva à dimensão política, nesse caso, não é somente sua tessitura narrativa, apesar de ser relevante olharmos para as representações redutoras do filme e como elas impactaram o debate público. No caso de *Vazante*, isso se dá também pelos ruídos acerca de uma recusa a receber sua história da maneira como está colocada. Há ainda o que não está lá, pela ausência ou pelos novos direcionamentos causados em seu percurso, sua conexão com os debates no espaço público, com suas circulações midiáticas. Esse trajeto de análise permite notar a constituição concomitante de comunidades de interpretação e comunidades deliberativas, além de um cruzamento desses conjuntos, na combinação entre a reação de grupos que já estavam presentes e constituídos no tecido social, e a adesão de uma opinião pública no uso do filme como instrumento político.

Referências

A NEGAÇÃO do Brasil. Direção: Joel Zito Araújo. Brasil, 2007. 92 min., sonoro, colorido.

ANCINE. **Ata da 44ª Reunião do Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual (CGFSA)**. Rio de Janeiro: Ancine, 2018.

AMOSSY, Ruth. **Apologia da polêmica**. São Paulo: Contexto, 2017.

CONVERSA com Bial - Programa de sexta-feira, 10/11/2017, na íntegra. 10 nov. 2017. **Globoplay**, 44 min. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/6281654/>. Acesso em: 18 abr. 2026.

COUTO, José Geraldo. Brasília e o cinema proletário. **Blog do IMS**. Rio de Janeiro, 25 set. 2017. Disponível em: https://bit.ly/ims_vazante. Acesso em 30 out. 2024.

DAEHN, Ricardo. *Vazante* é um dos filmes que abrem a mostra competitiva. **Correio Braziliense**. Brasília, 16 set. 2017. Disponível em: https://bit.ly/vazante_cbrasilense. Acesso em: 30 out. 2024.



DIANGELO, Robin. Fragilidade branca. **Revista ECO-Pós**, v. 21, n. 3, 2018, p. 35-57. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/22528. Acesso em: 18 abr. 2026.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. São Paulo: Capivara, 2012.

ESQUENAZI, Jean Pierre. Quand un produit culturel industriel est-il une "oeuvre politique"? **Réseaux**. Paris, v. 3, n. 167, 2011, p. 189-208. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-reseaux-2011-3-page-189?lang=fr>. Acesso em: 18 abr. 2026.

FERREIRA, Viviane. O assombro que vaza da simples existência... **Portal Geledés**. São Paulo, 05 de outubro de 2017. Disponível em: https://bit.ly/viviane_geledes. Acesso em: 30 out. 2024.

FISH, Stanley. **Is there a text in this class?** The authority of interpretive communities. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

FONSECA, Rodrigo. "Há uma tendência de carnavalizar a escravidão", diz diretora do nacional *Vazante*. **Omelete**, São Paulo, 10 fev. 2017. Disponível em: https://bit.ly/omelete_vazante. Acesso em: 30 out. 2024.

FREITAS, Kênia; COHEN, Mark. How the machine works: Brazil's new black cinema series. **Film Quarterly**, v. 74, n. 2, 2020, pp. 54-60. Disponível em: <https://doi.org/10.1525/fq.2020.74.2.54>. Acesso em: 18 abr. 2026.

GOMES, Juliano. A fita branca. **Revista Cinética**. São Paulo, 18 set. 2017a. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/a-fita-branca/>. Acesso em: 18 abr. 2026.

GOMES, Juliano. O movimento branco. **Revista Piauí**. São Paulo, 19 out. 2017b. Disponível em: <https://piaui.uol.com.br/o-movimento-branco/>. Acesso em: 18 abr. 2026.

GONÇALVES, Ana Maria. O que a polêmica sobre o filme "Vazante" nos ensina sobre fragilidade branca. **Intercept Brasil**, São Paulo, 16 nov. 2017. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2017/11/16/o-que-a-polemica-sobre-o-filme-vazante-nos-ensina-sobre-fragilidade-branca/>. Acesso em: 18 abr. 2024.

MOURINHA, Jorge. A terra de Vazante não é para velhos. **Público**, Lisboa, 11 fev. 2017. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/02/11/culturaipsilon/noticia/a-terra-de-vazante-nao-e-para-velhos-1761688>. Acesso em: 18 abr. 2026.

NWABASILI, Mariana Queen. **As Xicas da Silva de Cacá Diegues e João Felício dos Santos**: tradições e leituras da imagem da mulher negra brasileira. 2017. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

OLIVEIRA, Janaina. Kbelá e Cinzas: o cinema negro no feminino, do "Dogma Feijoadá" aos dias de hoje. In: SIQUEIRA, Ana et al. (orgs.). **Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte** (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Filme sobre escravidão abre Festival de Brasília aplaudido, mas criticado. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 17 set. 2017. Disponível em:



<https://www.estadao.com.br/cultura/cinema/vazante-abre-festival-de-brasilia-aplaudido-porem-criticado/>. Acesso em: 21 abr. 2026.

PIMENTEL, Vasco. Diretor de som explica como trilha de “Vazante” recria universo escravista. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 24 nov. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/11/1937743-portugues-diretor-de-som-descobre-o-brasil-atraves-de-seus-ruídos.shtml>. Acesso em: 18 abr. 2026.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O sol do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SERELLE, Marcio; SENA, Ercio. Crítica e reconhecimento: lutas identitárias na cultura midiática. **Matrizes**, v.13, n. 1, jan./abr. 2019, p. 149-167. Disponível em: https://revistas.usp.br/matrizes/pt_BR/article/view/148793. Acesso em: 18 abr. 2026.

SOULEZ, Guillaume. Les agrégats délibératifs: et s'il n'y avait pas de 'communauté' d'interprétation?. **Théorème**, Paris, v.17, 2013, p. 119-129. Disponível em: <https://hal.science/hal-01390340v1/document>. Acesso em: 18 abr. 2026.

SOULEZ, Guillaume. A deliberação das imagens: por uma nova pragmática do cinema e do audiovisual. In: FURTADO, Rita M. M. **Pensar o ver**. Tradução: Eduardo Paschoal e Rita Furtado. Campinas: Mercado de Letras, 2021.

THOMAS, Daniela. O lugar do silêncio. **Revista Piauí**. São Paulo, 04 out. 2017a. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-lugar-do-silencio>. Acesso em: 30 out. 2024.

THOMAS, Daniela. Daniela Thomas. **Globo Filmes** [Notícias]. Rio de Janeiro, 10 nov. 2017b. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20190115063847/https://globofilmes.globo.com/noticia/vaz-ante-daniela-thomas/>. Acesso em: 05 maio 2026.

VAZANTE. Direção: Daniela Thomas. Roteiristas: Daniela Thomas e Beto Amaral. Brasil, 2017. 116 min., sonoro, preto e branco.

VIEIRA, Bárbara Danielle M. **Espinhos escravistas e insurgências contemporâneas**: apontamentos de leitura em “Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano” e “Vazante”. 2020. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.



¹ Eduardo Paschoal de Sousa

Pesquisador de pós-doutorado na Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e de Design da Universidade de São Paulo (FAUUSP) e na *École des hautes études em sciences sociales* (EHESS-Paris), com bolsa Fapesp (processos n. 2022/08101-0 e 2024/14545-3). Possui doutorado em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da USP e mestrado pela mesma instituição.

E-mail: eduardopaschoals@gmail.com

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Parte do presente artigo foi embasada em tese de doutorado defendida em 2022 no PPGMPA da ECA-USP, com o título "O cinema brasileiro como ferramenta do político: ancoragens, engates e redes de ruídos em obras de 2012 a 2018".

Fontes de financiamento:

Fapesp (processos n. 2018/07128-6, 2019/09283-1, 2022/08101-0 e 2024/14545-3).

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Artigo recebido em: 31/10/2024. Aprovado em 05/03/2026.