



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
HISTÓRIA (PPGHIS)**

**DISPUTAS PELAS MEMÓRIAS:
REFLEXÕES A PARTIR DO FILME O CASEIRO (2016),
DE JONATHAS DE ANDRADE**

LUÍSA ESTANISLAU SOARES DE ALMEIDA

Foz do Iguaçu
2025

**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
HISTÓRIA (PPGHIS)**

**DISPUTAS PELAS MEMÓRIAS:
REFLEXÕES A PARTIR DO FILME *O CASEIRO* (2016),
DE JONATHAS DE ANDRADE**

LUÍSA ESTANISLAU SOARES DE ALMEIDA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito à obtenção do título de Mestra em História.

Orientadora: Prof. Dra. Tereza Maria Spyer Dulci
Coorientadora: Dra. Morgana Gama de Lima

Foz do Iguaçu
2025

LUÍSA ESTANISLAU SOARES DE ALMEIDA

DISPUTAS PELAS MEMÓRIAS:
REFLEXÕES A PARTIR DO FILME *O CASEIRO* (2016),
DE JONATHAS DE ANDRADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito à obtenção do título de Mestra em História.

Orientadora: Prof. Dra. Tereza Maria Spyer Dulci
Coorientadora: Dra. Morgana Gama de Lima

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Tereza Maria Spyer Dulci
Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA)

Coorientadora: Dra. Morgana Gama de Lima
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Prof. Dr. Leo Name
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Prof. Dr. Evander Ruthieri Saturno da Silva
Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA)

Dra. Gleyce Kelly Maciel Heitor
(Instituto Inhotim)

Foz do Iguaçu, 6 de maio de 2025.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - CENTRAL

A447

Almeida, Luísa Estanislau Soares de.

Disputas pelas memórias: reflexões a partir do filme O Caseiro (2016), de Jonathas de Andrade / Luísa Estanislau Soares de Almeida. - Foz do Iguaçu, 2025.

157 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Programa de Pós-Graduação em História. Foz do Iguaçu - PR, 2025.

Orientadora: Tereza Maria Spyer Dulci.

Coorientadora: Morgana Gama de Lima.

1. Viradas memorial e decolonial. 2. Arte contemporânea brasileira. 3. Audiovisual. 4. Nordeste. 5. O Caseiro. I. Dulci, Tereza Maria Spyer. II. Lima, Morgana Gama de. III. Título.

CDU 791.52:373.686

AGRADECIMENTOS

Escrever os agradecimentos é uma tarefa mais simples do que escrever uma dissertação inteira, mas seria mentira dizer que é fácil.

Começarei agradecendo à minha aldeia de mulheres. As que cuidaram de mim, sejam as da minha família, especialmente a minha avó Ceci (em memória), sejam as profissionais que se dedicaram aos trabalhos domésticos na minha infância, especialmente Tânia e Mima (em memória). Todas essas mulheres permitiram que minha mãe se dedicasse mais ao trabalho fora de casa. Apesar de achar que eu faço pouco para contribuir para a valorização justa dessa categoria profissional, a escolha do meu objeto de estudo contempla, em parte, o desejo de falar sobre esse assunto.

Sou grata a todas as professoras que tive ao longo da vida. Tanto as que ocuparam esse cargo oficialmente quanto as tantas mulheres que conheci pelo Brasil e que me ensinaram sobre as miudezas da vida.

A Mayra e Melanie, minhas mentoras profissionais mais importantes. Às minhas amigas Bárbara, Gabriela, Mayra, Morena e Tainana por serem colo e escuta mais presentes nos últimos anos.

Agradeço aos meus pais, Fernando e Lenilda, e as minhas irmãs, Joana e Maíra, meu fã clube de base. Mãe e pai, obrigada pelo acolhimento (e paciência) nessa volta para Maceió em meio a escrita de uma dissertação. Um agradecimento especial a Leandro, meu companheiro de vida e grande incentivador de tudo o que faço, especialmente desta pesquisa.

Sou grata a Jonathas, por nos conceder uma longa entrevista, e ao seu assistente, Emanuel. É raro encontrar pessoas tão atenciosas no mundo da arte.

Gleyce, Evander e Leo, obrigada por aceitarem o convite de fazer parte da minha banca. Estamos felizes por termos juntado vocês, cada um com perspectivas e referências únicas. Que orgulho desta banca! Também agradeço a Alessandra que esteve junto na banca de qualificação. Suas contribuições foram fundamentais.

Meus sinceros agradecimentos ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História (ILAACH) e ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS), especialmente aos professores Tiago, Evander e à professora Rosângela. Agradeço também aos/às colegas de curso, especialmente à Nathália. A UNILA movimentou as

minhas fronteiras: entrei apenas brasileira e saí latino-americana. Vida longa a esta jovem universidade!

Obrigada à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES): fiz minha parte para manter a bola do programa em alta. Que cada vez mais alunos e alunas possam ter uma bolsa de pesquisa. Agradeço também ao grupo de pesquisa ¡DALE! - Decolonizar a América Latina e seus espaços, pelas trocas de experiências, conhecimento e saberes.

Por fim, os agradecimentos mais especiais. A Morgana, minha coorientadora, agradeço pela gentileza e pelo olhar crítico e cuidadoso. Sem a sua participação, este trabalho perderia a força interdisciplinar. A Tereza, minha orientadora, quero deixar essas linhas finais: tive sorte de ser sua aluna e, ao frequentar suas aulas, aprendi a fazer pesquisa na academia. Que bom que a gente se encontrou! Obrigada pela parceria e pelo incentivo de sempre. Que venham novos artigos, projetos e eventos! Uma alegria perceber que o mestrado trouxe vocês duas para a minha aldeia de mulheres.

*A principal força que impulsiona meu trabalho é um
desejo intenso de me tornar uma boa ancestral.*

Layla F. Saad

RESUMO

Este trabalho reflete sobre as disputas pelas memórias no Brasil, tendo como objeto o filme *O Caseiro* (2016, 7'04"), do artista visual Jonathas de Andrade, vinculado à virada decolonial na arte contemporânea brasileira. A obra reencena o documentário *O Mestre de Apipucos* (1959, 7'40"), de Joaquim Pedro de Andrade, que retrata um dia na vida de Gilberto Freyre, colocando um fictício Caseiro nos mesmos espaços da casa de Apipucos, em Recife. A reprodução das cenas, em duas telas simultâneas, coloca lado a lado o passado e o presente, levantando questões sobre raça/branquitude, classe, gênero/masculinidade e trabalho. A pesquisa busca compreender como se configuram as disputas pelas memórias em *O Caseiro*, investigando as relações de poder vinculadas a essas temáticas e observando os contextos históricos e artísticos da obra, através da realização de uma análise fílmica. O estudo pretende contribuir para o entendimento da produção de obras audiovisuais contemporâneas que reelaboram a história brasileira, com destaque para aquelas criadas por artistas que têm o Nordeste como lugar de enunciação. A partir de uma abordagem interdisciplinar, o trabalho deseja ampliar o debate sobre arte contemporânea, memória e decolonialidade, evidenciando o papel das artes visuais nas disputas pelas narrativas históricas no Brasil.

Palavras-chave: Viradas memorial e decolonial. Arte contemporânea brasileira. Audiovisual. Nordeste. O Caseiro.

RESUMEN

Este trabajo reflexiona sobre las disputas por las memorias en Brasil, teniendo como objeto la película *O Caseiro* (2016, 7'04"), del artista visual Jonathas de Andrade, vinculado al giro decolonial del arte brasileño contemporáneo. El corto recrea el documental *O Mestre de Apipucos* (1959, 7'40"), de Joaquim Pedro de Andrade, que retrata un día en la vida de Gilberto Freyre, situando a un trabajador casero ficticio en los mismos espacios de la casa de Apipucos, ubicada en Recife. La reproducción de las escenas, en dos pantallas simultáneas, sitúa el pasado y el presente uno al lado del otro, planteando cuestiones sobre raza/blancura, clase, género/masculinidad y trabajo. La investigación pretende comprender cómo se configuran las disputas sobre las memorias en *O Caseiro*, investigando las relaciones de poder vinculadas a estos temas y observando los contextos históricos y artísticos de la obra, a través de un análisis de la película. El estudio pretende aportar para la comprensión de la producción de obras audiovisuales contemporáneas que reelaboran la historia brasileña, en particular las creadas por artistas cuyo lugar de enunciación es el Nordeste. A partir de un abordaje interdisciplinario, el trabajo desea ampliar el debate sobre el arte contemporáneo, memoria y decolonialidad, destacando el papel de las artes visuales en las disputas sobre las narrativas históricas en Brasil.

Palabras clave: Giros memorial e decolonial. Arte contemporáneo brasileño. Audiovisual. Nordeste del Brasil. *O Caseiro*.

ABSTRACT

This work reflects on the disputes over memories in Brazil, using as its study object the film *The Housekeeper (O Caseiro, 2016, 7'04")*, by visual artist Jonathas de Andrade, linked to the decolonial turn in contemporary Brazilian art. The work re-enacts the documentary *O Mestre de Apipucos (1959, 7'40")*, by Joaquim Pedro de Andrade, which portrays a day in the life of Gilberto Freyre, placing a fictitious housekeeper in the same spaces of the house at Apipucos neighborhood, in Recife. The mirroring of the scenes, using a split-screen, places past and present side by side, raising questions about race/whiteness, class, gender/masculinity and work. The research seeks to understand how disputes over memories are configured in *The Housekeeper*, investigating the power relations linked to these themes and observing the historical and artistic contexts of the work through a film analysis. The study aims to contribute to an understanding of the production of contemporary audiovisual works that redrafts Brazilian history, especially those created by artists whose place of enunciation is the Northeast of the country. Based on an interdisciplinary approach, the work aims to broaden the debate on contemporary art, memory and decoloniality, highlighting the role of the visual arts in disputes over historical narratives in Brazil.

Key words: Memorial and decolonial Turn. Brazilian Contemporary Art. Audiovisual. Northeast of Brazil. The Housekeeper.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Linha do tempo (2010-2019): Bienal de São Paulo, Bienal Sesc_Videobrasil e exposição À Nordeste.....	44
Figura 2 – Informações Bienal de São Paulo (2010-2018).....	45
Figura 3 – Informações Bienal Sesc_Videobrasil e À Nordeste (2010-2019).....	46
Figura 4 – Divisão dos/as artistas por década de nascimento.....	59
Figura 5 – Dados biográficos dos/das artistas (por local de nascimento).....	60
Figura 6 – Dados biográficos dos/das artistas (por local de residência).....	61
Figura 7 – Ayrson Heráclito, Bárbara Wagner & Benjamin de Burca, Gabriel Mascaro, Jonathas de Andrade e Virginia de Medeiros	62
Figura 8 – Linha do com as obras selecionadas (2010-2019).....	68
Figura 9 – Sinopse do filme <i>O Caseiro</i>	77
Figura 10 – Vista da exposição À Nordeste.....	86
Figura 11 – Vista da exposição À Nordeste.	87
Figura 12 – Fragmento de <i>O Caseiro</i> disponível na plataforma Vimeo.	88
Figura 13 – Sequência 1, plano n. 1.	93
Figura 14 – Sequência 1, plano n. 2.	94
Figura 15 – Sequência 1, plano n. 3.	96
Figura 16 – Sequência 1, plano n. 4.	97
Figura 17 – Sequência 1, plano n. 5.	97
Figura 18 – Sequência 1, plano n. 6.	98
Figura 19 – Sequência 2, plano n. 1.	99
Figura 20 – Sequência 2, plano n. 2.....	101
Figura 21 – Sequência 2, plano n. 3.	102
Figura 22 – Sequência 2, plano n. 4.....	103
Figura 23 – Sequência 2, plano n. 5.....	104
Figura 24 – Sequência 2, plano n. 6.....	105
Figura 25 – Sequência 2, plano n. 6.....	105
Figura 26 – Sequência 2, plano n. 7.....	107
Figura 27 – Sequência 3, plano n. 1 (tela 1); sequência 2, plano n. 7 (tela 2)	108
Figura 28 – Sequência 3, plano n. 2 (tela 1) e planos n. 1, 2 e 3 (tela 2)	110
Figura 29 – Sequência 3, plano n. 2 (tela 1) e planos n. 3 (tela 2)	110

Figura 30 – Sequência 3, plano n. 3 (tela 1) e planos n. 4 e 5 (tela 2)	111
Figura 31 – Sequência 3, plano n. 4 (tela 1) e planos n. 6, 7 e 8 (tela 2)	113
Figura 32 – Sequência 3, plano n.5 (tela 1) e plano n. 9 (tela 2)	115
Figura 33 – Sequência 4, plano n. 1.....	116
Figura 34 – Sequência 4, plano n. 2.....	117
Figura 35 – Sequência 4, plano n. 3.....	118
Figura 36 – Sequência 5, plano n. 1.....	119
Figura 37 – Sequência 5, plano n. 2.....	120
Figura 38 – Sequência 5, plano n. 3.....	120
Figura 39 – Sequência 5, plano n. 4.....	121
Figura 40 – Sequência 5, plano n. 5.....	122
Figura 41 – Sequência 5, plano n. 6.....	123
Figura 42 – Sequência 5, plano n. 7.....	123
Figura 43 – Sequência 5, plano n. 8.....	124
Figura 44 – Sequência 5, plano n. 9.....	125
Figura 45 – Sequência 5, plano n. 10.....	125
Figura 46 – Sequência 5, plano n. 11.....	126
Figura 47 – Sequência 6, plano n. 1.....	129
Figura 48 – Sequência 6, plano n. 2.....	129
Figura 49 – Sequência 6, plano n. 3.....	130
Figura 50 – Sequência 6, plano n. 4.....	130
Figura 51 – Sequência 6, plano n. 5.....	131
Figura 52 – Sequência 6, plano n. 6.....	132
Figura 53 – Sequência 6, plano n. 7.....	132
Figura 54 – Sequência 6, plano n. 8.....	133
Figura 55 – Sequência 5, plano n. 9.....	134

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Dados biográficos dos/as curadores/as	42
Quadro 2 – Seleção de obras: Bienal de São Paulo (2010-2019)	54
Quadro 3 – Seleção de obras: Bienal Sesc_Videobrasil (2010-2019)	55
Quadro 4 – Seleção obras: À Nordeste (2019)	56
Quadro 5 – Dados biográficos dos/das artistas selecionados/as	58
Quadro 6 – Dados biográficos dos/das artistas em destaque	61
Quadro 7 – Obras em destaque	62
Quadro 8 – Obras em destaque organizadas por palavras-chave	63
Quadro 9 – Filmografia Jonathas de Andrade.....	76

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. MEMÓRIA, DECOLONIALIDADE E ARTE CONTEMPORÂNEA NO BRASIL ...	20
1.1. VIRADA MEMORIAL.....	20
1.2. VIRADA DECOLONIAL.....	24
1.2.1. A virada decolonial na arte brasileira.....	30
1.3. ARTE CONTEMPORÂNEA E AS VIRADAS MEMORIAL E DECOLONIAL.....	35
1.3.1. Disputas pelas memórias na arte contemporânea brasileira.....	38
2. UM MAPEAMENTO AUDIOVISUAL DESDE O NORDESTE E A ESCOLHA DE O CASEIRO.....	40
2.1. UM MAPEAMENTO AUDIOVISUAL DESDE O NORDESTE (2010-2019).....	41
2.1.1. Bienal de São Paulo, Bienal Sesc_Videobrasil e À Nordeste.....	47
2.1.1.1. <i>Disputas pelas memórias</i>	53
2.1.1.2. <i>O Caseiro como objeto de investigação</i>	63
3. O CASEIRO: DISPUTAS PELAS MEMÓRIAS.....	69
3.1. JONATHAS DE ANDRADE E A REESCRITA PARCIAL DA HISTÓRIA.....	69
3.2. O CASEIRO: CONTEXTOS DE PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO.....	77
3.3. O CASEIRO: UMA ANÁLISE.....	85
3.3.1. Algumas considerações sobre análise fílmica.....	87
3.3.2. Disputas pelas memórias em análise.....	92
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
REFERÊNCIAS.....	141
ANEXOS.....	153
ANEXO A – FICHA TÉCNICA O CASEIRO (2016).....	154
ANEXO B – FICHA TÉCNICA O MESTRE DE APIPUCOS (1959).....	155

INTRODUÇÃO

Os temas trabalhados nesta pesquisa refletem os impactos que duas universidades federais causaram em mim¹: a Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e a Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Durante a graduação em Arquitetura e Urbanismo na UFAL participei do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem² (entre 2009 e 2012), realizando pesquisas de campo, sempre com a câmera na mão, em cidades históricas (coloniais), especialmente em Alagoas, mas também em outros estados da região Nordeste.

Nesse período, o encontro com a arte contemporânea se deu de forma curiosa. Antes de poder frequentar os espaços de arte hegemônicos do país, e conhecer melhor a cena, pude ocupar um dos principais equipamentos – dentro de um universo reduzido – dedicados à arte contemporânea em Maceió, a Pinacoteca da UFAL. Em 2010, participei da curadoria e produção da exposição *Gesto*, que partia sobretudo de projeções criadas a partir dos arquivos fotográficos e audiovisuais coletados pelo grupo desde sua fundação, em 1998. Dessa maneira, mesmo em um curso não voltado especificamente às artes visuais³, foi a universidade que me permitiu acessar esse campo.

Movida pela vontade de trabalhar com exposições a partir do “centro”, após concluir a graduação, fui morar na cidade de São Paulo. Entre 2011 e 2021, pude mergulhar nesse meio, atuando na área a partir de 2014, sobretudo com produção, expografia e pesquisa. No geral, com artistas, curadores/as e outros/as profissionais da área em início de carreira ou que ainda não tinham se consolidado “completamente” (por exemplo, ainda não tinham ocupado cargos importantes em museus ou participado de grandes eventos, como a Bienal de São Paulo, nem contavam com representação de galerias renomadas).

Hoje, entendo que esse período em São Paulo corresponde ao início daquilo que a crítica de arte e professora da Universidade Federal do Sul da Bahia

¹ A partir dos pressupostos do marco teórico-metodológico que orienta a pesquisa (decolonial), é intencional o uso predominantemente da primeira pessoa do singular, assim como começar esta introdução compartilhando o meu lugar de fala/de enunciação/lugar social, uma vez que a localização geográfica/corporal do sujeito que enuncia está sempre conectada à produção de conhecimentos (geopolítica do conhecimento) (Grosfoguel, 2006). No entanto, reconheço que escrever na primeira pessoa do singular não é algo banal e gerou alguns desconfortos ao longo do processo de escrita, sobretudo porque esse trabalho é fruto do encontro com as minhas orientadoras.

² O grupo é liderado pela professora Maria Angélica da Silva, minha orientadora durante o trabalho de conclusão de curso intitulado *Sobre fotografias e ruínas: imersões em torno do Alagoinhas* (2014).

³ Criada em 1961, a UFAL ainda não oferece curso de graduação em Artes Visuais ou Audiovisual. Atualmente, as atividades da referida Pinacoteca estão suspensas, devido à necessidade de obras de reforma.

Alessandra Simões Paiva (2022ab; 2024ab) define como a virada decolonial na arte brasileira: um fenômeno que vem provocando uma mudança de paradigma no campo das artes brasileiras. Atravessado, sobretudo, por debates sobre raça, etnia e gênero e que finalmente inclui os grupos historicamente invisibilizados e/ou minoritários e/ou minorizados, como as pessoas negras e indígenas (mas também mulheres, transexuais e outros). Mais do que “apenas” uma questão de inclusão, esses grupos, segundo Paiva, ocupam a vanguarda estética deste movimento, pressionando os demais atores (seus pares brancos e/ou masculinos e/ou heterossexuais), assim como as instituições artísticas e culturais (lócus da branquitude⁴ e extremamente suscetível ao capital) (Paiva, 2024a, p.107).

Ao mesmo tempo que na capital paulista eu presenciava essa mudança de paradigma apontada pela virada decolonial, meu sotaque carregava não Maceió ou Alagoas, mas todo o Nordeste. No processo de entender o que se passava fui observando obras que me ajudaram a elaborar questões relacionadas à identidade brasileira e à territorialidade desde esta região. Em 2018, comecei a direcionar as minhas pesquisas acadêmicas para investigar artistas e obras, especialmente audiovisuais, que, no contexto da arte contemporânea, permitam reflexões sobre o Nordeste⁵.

Passados alguns anos, em 2023, iniciei o mestrado na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), no Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS), dentro da linha Modernidades, Instituições e Linguagens. Nesse momento, eu ainda não tinha muito conhecimento sobre o giro (ou virada) decolonial⁶, e a abertura da UNILA aos estudos decoloniais foi transformador para uma melhor costura dos temas que vinha pesquisando. Apesar de, pelo menos desde 2015, realizar trabalhos

⁴ Segundo a psicóloga social, escritora e ativista Cida Bento (2002, p. 7), a branquitude é “um lugar de privilégio racial, econômico e político, no qual a racialidade, não nomeada como tal, carregada de valores, de experiências, de identificações afetivas, acaba por definir a sociedade”, ela “encontra território particularmente fecundo nas Organizações, as quais são essencialmente reprodutoras e conservadoras”. Já para a também psicóloga Lia Schucman (2021), a branquitude é um lugar de poder associado à brancura da pele, cujo maior poder é o de enunciar a história. Cabe ainda diferenciar a branquitude crítica e acrítica. De acordo com o historiador Lourenço Cardoso (2010, p. 607), enquanto a primeira (crítica) “refere-se ao indivíduo ou grupo branco que desaprovam publicamente o racismo, a branquitude acrítica refere-se a branquitude individual ou coletiva que sustenta o argumento em prol da superioridade racial branca”.

⁵ Refiro-me ao trabalho de conclusão da especialização em Estudos Brasileiros na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, intitulado *Subversiva é a tradição: uma análise de Faz que vai (2015)*, de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, sob orientação do Prof. Dr. Rodrigo Estramano de Almeida.

⁶ Movimento latino-americano de resistência (teórico e prático, político e epistemológico) à lógica da modernidade/colonialidade que, no geral, “visa compreender e atuar em um mundo marcado pela permanência da colonialidade global nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva” (Ballestrin, 2013, p. 89). Nesta dissertação, ora escrevemos “virada”, ora “giro”. Entendo que “giro”, que advém da língua espanhola, é traduzido para o português do Brasil como “virada”.

relacionados ao Nordeste, a cultura brasileira e questões étnico-raciais, e já vir realizando um processo de letramento racial, minha aproximação com textos e conceitos da decolonialidade aconteceu muito recentemente, coincidindo com a minha entrada nesta universidade⁷.

Os estudos sobre arte contemporânea e decolonialidade no contexto brasileiro são recentes e há muito trabalho a ser feito (Paiva, 2024a). O mercado da arte reproduz relações desiguais de poder (Mignolo, 2010; 2019) e, além de lidar com o colonialismo externo (Norte Global), por aqui lidamos também com o colonialismo interno (Guillén, 2017) ou de um “Sul” no Sul” (Ballestrin, 2020), expresso, por exemplo em uma certa obsessão do Sul e do Sudeste (e, ainda mais intensamente, de São Paulo) em fixar o Nordeste numa posição subalterna (Albuquerque Júnior, 1999; Moraes, 2022a). Por isso nesta dissertação optei por dar destaque para obras criadas por artistas que têm o Nordeste como lugar de enunciação.

Um lugar de produção audiovisual e epistemológica sobre questões diversas e não exatamente sobre si mesma. Não olho para a produção de obras apenas de artistas nordestinos/as – a origem territorial não é tomada como valor absoluto. Certamente a região é muito mais do que uma delimitação de linhas em um mapa. Reconheço que o Nordeste é um conceito geopolítico, com historicidades e uma categoria operacionalizada pela história da arte (Albuquerque Jr., 1999; Bernardes, 2007; Lima, 2020). Não ignoro que se trata de um conceito que produz sentidos sobre sujeitos e que o que está em jogo refere-se a uma disputa sobre o dizer nacional, uma excelente oportunidade para pensar sobre violências epistêmicas e hegemonias internas (Mignolo, 2010; Guillén, 2017; Estanislau; Spyer, 2024). Contudo, nesta dissertação, não enveredarei por esses caminhos de análise.

Optei por priorizar a linguagem audiovisual, ou melhor, artistas visuais que trabalham com essa linguagem, e isso tem alguns motivos. Um deles está relacionado ao fato de que, dada a natureza imaterial/virtual dessa linguagem, sua circulação pode ser muito mais abrangente do que a de instalações, esculturas, telas etc., sobretudo em cidades mais à margem do mercado da arte contemporânea. Dentro do cruzamento entre artes visuais e audiovisual, tenho direcionado parte dos meus esforços para investigar artistas que trabalham com a apropriação de arquivos fílmicos históricos datados até a

⁷ Desde 2024, participo do grupo de pesquisa ¡DALE! - Decolonizar a América Latina e seus espaços. Criado em 2016, o grupo, sediado até 2021 na UNILA, está vinculado desde então ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Seus líderes são os professores Leo Name e Tereza Spyer.

redemocratização, ou seja, até o período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985)⁸. Conhecer as imagens que moldam a branquitude e o pensamento conservador parece algo a ser priorizado pelos setores progressistas em meio às “guerras culturais”⁹ travadas pela extrema-direita que utiliza o audiovisual como uma linguagem prioritária nessa disputa por narrativas, a exemplo da produtora e *streaming* Brasil Paralelo (Arantes; Okuma, 2022).

Costurando alguns dos pontos trazidos, para a presente dissertação, estou interessada em estudar, especificamente, a década de 2010, o início daquilo que Paiva (2022ab; 2024ab) define como a virada decolonial na arte brasileira. E, dentro desse período, volto a atenção para os/as artistas visuais legitimados/as pelo sistema da arte contemporânea com obras audiovisuais produzidas no Nordeste (2010-2019) e que circularam em determinados eventos na cidade de São Paulo também durante esta década – trata-se de um circuito que pude frequentar.

Já os demais temas (decolonialidade e memórias) estão relacionados ao desejo de reparação histórica, que também caracteriza a produção da geração decolonial (Paiva, 2022a, p. 15), onde as (re)construção, as fabulações e as invenções relacionadas às memórias apagadas (dos/as vencidos/as) são abordagens frequentes. Sendo a história do ponto de vista dos vencedores ainda hegemônica, entendo que os/as artistas que tensionam a história oficial conformam um processo de disputas pelas memórias.

Partindo do mapeamento de uma década (2010-2019), a fim de realizar uma análise fílmica detalhada, optei por selecionar uma única obra, *O Caseiro* (2016, 7'04”), do alagoano Jonathas de Andrade (1982-), um dos mais celebrados artistas visuais de sua geração (Volz, 2022). Nesta obra, Jonathas se apropria do filme *O mestre de Apipucos* (1959, 7'40”)¹⁰, do carioca Joaquim Pedro de Andrade¹¹ (1932-1988), documentário que mostra um dia na vida do sociólogo pernambucano Gilberto Freyre (1900-1987), renomado intérprete do Brasil. Na versão de Jonathas, um Caseiro fictício ocupa os mesmos espaços da casa de Apipucos, em Recife, contracenando virtualmente com o mestre. A reprodução das cenas, em duas telas simultâneas, coloca lado a lado o passado e o presente,

⁸ Ver artigo intitulado *O país feito por eles: propaganda e memória da ditadura militar em “O Brasil” (2014)*, de Jaime Lauriano (Estanislau; Ferreira; Syper, 2023). *O Brasil* é um filme constituído por uma colagem de arquivos históricos jornalísticos, sonoros e audiovisuais oficiais da época apropriados pelo artista paulistano.

⁹ O termo refere-se “às disputas políticas que se processam no campo da cultura e do comportamento, tendo no âmbito dos valores o seu principal crivo de cisões e antagonismos: as disputas sobre a posse de armas, o aborto, as drogas e o casamento homoafetivo são algumas de suas batalhas mais emblemáticas” (Ortellado; Silva, 2022, p.8).

¹⁰ Duração de acordo com Cinemateca Brasileira (2024). Disponível em:

¹¹ Como o sobrenome dos dois realizadores é igual, optei por sempre usar o primeiro nome de cada um, podendo ser acompanhado ou não do sobrenome.

“aguçando o contraste entre as histórias e os lugares socioeconômicos de ambos os personagens” (Pinacoteca de São Paulo, 2022, p. 128).

Considerando que Jonathas de Andrade e o filme *O Caseiro* reúnem todos os interesses de pesquisa mencionados, compreensão que será compartilhada ao longo do texto, o objetivo geral deste trabalho é compreender como se configuram as disputas pelas memórias em *O Caseiro*, analisando as relações de poder vinculadas às temáticas de raça/branquitude, classe, gênero/masculinidade e trabalho. Para alcançar o objetivo proposto, foram definidos os seguintes objetivos específicos: a) refletir sobre as viradas memorial e decolonial e suas conexões com a prática artística contemporânea no Brasil; b) apresentar o contexto histórico e artístico brasileiro da década na qual *O Caseiro* está inserido e os motivos que levaram a escolha do objeto; c) investigar as relações de poder vinculadas às temáticas acima citadas por meio da realização de uma análise fílmica, a fim de compreender de que modo *O Caseiro* encena as disputas pelas memórias.

Para atingir esses objetivos, esta dissertação apresenta inicialmente uma revisão bibliográfica e uma pesquisa documental em catálogos de exposições de arte, seguida de uma análise fílmica sobre a obra de Jonathas de Andrade. Organizada em três capítulos, no primeiro deles, me dedico às duas viradas que marcam a passagem do século XX para o XXI: a memorial e a decolonial. Iniciarei essa investigação compartilhando os principais pontos sobre a virada memorial (Vinyes, 2018; Jelin, 2018; 2024; Jelin; Vinyes, 2021). Em seguida, falarei sobre a virada a decolonial (Castro-Gómez; Grosfoguel, 2007; Quijano, 2009; Ballestrin, 2013; Quintero; Figueira; Elizalde, 2019; Segato, 2022; Name; Spyer, 2023) e traçarei um breve caminho dos estudos decoloniais até a sua “chegada” no Brasil, especificamente no campo da arte contemporânea a partir do fenômeno da virada decolonial (Paiva, 2022ab; 2024ab). Por fim, estabelecerei um diálogo entre essas viradas e a arte contemporânea brasileira a partir do tema das disputas pelas memórias.

Vale destacar que *O Caseiro* pode ser visto como uma materialização da virada memorial e decolonial na arte contemporânea brasileira, pois dialoga diretamente com as disputas de memórias e os apagamentos históricos promovidos pelas narrativas dominantes. Ao revisar o documentário *O Mestre de Apipucos*, subverte suas imagens e cria um contraponto as representações idealizadas da elite intelectual (branca) brasileira às vivências e à invisibilidade do trabalhador subalternizado (negro). Nesse sentido, a virada memorial, ao propor a reparação de memórias silenciadas, e a virada decolonial, ao questionar estruturas de poder baseadas em raça, classe e gênero, fundamentam a análise do filme enquanto uma crítica contundente às hierarquias que moldaram a construção

histórica brasileira. *O Caseiro* se torna, assim, um objeto privilegiado para explorar como o audiovisual contemporâneo atua como ferramenta de desconstrução e ressignificação das narrativas históricas hegemônicas.

O segundo capítulo é dedicado à observação do contexto histórico no qual *O Caseiro* está inserido: a década de 2010. Iniciarei compartilhando um mapeamento audiovisual de produções de artistas visuais legitimados/as pelo sistema da arte contemporânea com obras audiovisuais produzidas no Nordeste (2010-2019) e que circularam em determinados eventos na cidade de São Paulo, (o principal polo e mercado de difusão e circulação brasileiro e um dos principais espaços no contexto latino-americano e do Sul Global¹²) também nesta década. Os eventos escolhidos foram cinco edições da Bienal de São Paulo, cinco edições da Bienal Sesc_Videobrasil e a exposição *À Nordeste* (Ballestrin, 2020; Diniz, 2019; Santos, 2023ab). Por fim, apresentarei os motivos que me levaram à escolha de *O Caseiro* como objeto de análise (Akotirene, 2018; Bento, 2022; Mombaça, 2021; Silva, 2022).

Finalmente, o terceiro capítulo, que tem como foco a análise da obra *O Caseiro*. Primeiro, compartilharei alguns aspectos da biografia, da carreira e da prática artística de Jonathas de Andrade (Andrade, 2020; 2022; 2024; Heitor, 2022; Maia, 2022). Em seguida, apresentarei um breve contexto da produção e da circulação do filme *O Caseiro*, gotejando informações sobre *O mestre de Apipucos*, Joaquim Pedro e Gilberto Freyre (Aumont; Marie, 1990; Araújo, 2013; Burke, 2017; Santos, 2022; Xavier, 2007). Ambas as etapas foram auxiliadas por uma entrevista realizada com o artista¹³. Por fim, farei uma minuciosa análise fílmica de *O Caseiro* com foco na encenação (Aumont; Marie, 2006; Aumont, 2008; Casetti; Di Chio, 1991; Morettin; Napolitano, 2019; Napolitano, 2006; Oliveira Jr., 2013, Ramos, 2011).

¹² De acordo com Ballestrin (2020), o termo “Sul” apareceu no vocabulário internacional na década de 1980; enquanto a sua associação com o adjetivo “Global” data do fim da Guerra Fria (intensificação do da globalização). Herdeiro do conceito de “Terceiro Mundo” (em desuso), o termo faz alusão ao colonialismo, ao imperialismo e à violência (e não deve ser compreendido em um sentido exclusivamente geográfico ou territorial). “Para propósitos analíticos e políticos, é fundamental não simplificar ou romantizar essa ideia. A existência de ‘Sul(s) no Norte’ e de ‘Norte(s) no Sul’ complexificam a reprodução do poder neocolonial e neoimperial, especialmente no contexto atual de aumento das desigualdades globais. Portanto, a rejeição do que está relacionado ao ‘Norte Global’ pode ser uma posição perigosa e sua complexidade deve ser considerada do mesmo modo como em relação ao Sul”. Em poucas linhas, percebo que o que fica em maior evidência, quando operacionalizado, é a indicação de “identidade geopolítica subalterna, reivindicando um diferente caminho de pertencimento no sistema e na sociedade internacional”.

¹³ O contato com Jonathas de Andrade foi iniciado em fevereiro de 2024 e, a partir de sugestão do artista, desenvolvi (junto com minha orientadora) um roteiro de perguntas (enviado por e-mail) que foi respondido em julho (por meio de áudios via WhatsApp). Usarei trechos da entrevista transcrita por mim ao longo da dissertação, sempre sinalizando a referência. Contudo, vale destacar que pretendemos publicar esse material na íntegra posteriormente, em uma revista acadêmica.

A escolha por fazer uma análise fílmica da encenação (ou *mise en scène*) pareceu a mais adequada para ajudar a responder o meu problema de pesquisa: como se configuram os processos de disputas pelas memórias em *O Caseiro*, especialmente no que se refere aos temas de raça/branquitude, classe, gênero/masculinidade e trabalho? Pois a análise dos objetos e corpos em cena, seus movimentos e expressões (Ramos, 2011), proporciona um ponto de vista privilegiado para observar os “paralelismos” e “contrastos” entre as telas (entre o mestre e o Caseiro; entre o passado e o presente, entre as memórias) que estruturam a obra.

Por fim, o estudo objetiva contribuir para o entendimento da produção de obras audiovisuais contemporâneas que reelaboram a história brasileira, com destaque para aquelas criadas por artistas que têm o Nordeste como lugar de enunciação. A partir de uma abordagem interdisciplinar, espero que esta pesquisa contribua para o debate sobre arte contemporânea, memória e decolonialidade, evidenciando o papel das artes visuais nas disputas pelas narrativas históricas no Brasil.

1. MEMÓRIA, DECOLONIALIDADE E ARTE CONTEMPORÂNEA NO BRASIL

Este capítulo tem três objetivos: a) apresentar as viradas memorial e decolonial; b) compartilhar a virada decolonial na arte brasileira; e c) propor um diálogo entre estas viradas e a arte contemporânea brasileira.

Iniciarei essa investigação apresentando os principais pontos sobre a virada memorial. Em seguida, me dedicarei à virada a decolonial e traçarei um breve caminho dos estudos decoloniais até a sua “chegada” no Brasil, especificamente no campo da arte contemporânea a partir do fenômeno da virada decolonial. Por fim, estabelecerei um diálogo entre estas viradas e a arte contemporânea brasileira a partir do tema das disputas pelas memórias.

1.1. VIRADA MEMORIAL

A transição do século XX para o XXI contém várias viradas – ou giros. Dois desses movimentos interessam em especial a esta dissertação: a virada memorial e a virada decolonial¹⁴. A parte inicial deste capítulo será dedicada à primeira delas.

A virada memorial refere-se a uma tendência, em curso, no campo dos estudos da memória. Segundo o historiador catalão Ricard Vinyes (Jelin; Vinyes, 2021), ela pode ser caracterizada por três aspectos: a memória como um direito civil; a utilidade da memória é proporcionar experiências (existenciais e políticas) que nos ajudem a nos posicionarmos eticamente em relação ao passado; e, por fim, a memória é sempre contemporânea.

Esmiuçando a compreensão do autor, a memória como direito civil pode ser definida como o dever da administração pública de garantir ações e políticas de memória que garantam aos/às cidadãos “o direito de acessar igualmente não apenas o passado, mas também às representações do passado, para designar o exemplar do passado” (Jelin; Vinyes, 2021, p. 41-42, tradução nossa). Trazendo como exemplo a cidade de Barcelona (mas facilmente aplicada a outras latitudes), diante de ruas e logradouros públicos que, em sua grande maioria, recebem nomes de “grandes homens” (geralmente

¹⁴ Alguns exemplos de movimentos críticos que começam a ganhar forma a partir da segunda metade do século XX: virada linguística, virada pictórica e virada visual (Roiz, 2009; Burke, 2017; Santiago Jr., 2019). Ou seja, há antecedentes que culminam/influenciam esses movimentos (memorial e decolonial).

ligados a várias formas de opressão), esforços institucionais para rebatizar esses espaços com nomes de mulheres, pessoas vinculadas a movimentos de radicalidade democrática e lideranças civis seriam expressões da memória como direito civil.

Já em relação ao segundo aspecto, sobre a utilidade da memória, o giro memorial deixa de lado a ideia da memória como lição de moral e de uso profilático – que, segundo o autor, caracteriza o modelo canônico baseado no imperativo da memória (no dever de lembrar). A ideia de que "o conhecimento nos protege das atrocidades ou nos ajuda a evitar sua repetição" (Jelin; Vinyes, 2021, p. 42, tradução nossa) é substituída pela compreensão de que a utilidade da memória consiste em proporcionar experiências (plurais, abertas) que nos ajudem a nos posicionarmos eticamente em relação ao passado:

Longe da ficção pedagógica sobre as propriedades preventivas da memória e do exercício imperativo, o giro memorial colocou no centro a consideração de que a utilidade da memória está em proporcionar experiências existenciais e políticas profundas que nos ajudam a estabelecer uma postura ética - seja ela qual for - em relação ao passado, o que não é pouca coisa (Jelin; Vinyes, 2021, p. 42, tradução nossa).

Por fim, neste giro, a memória é entendida como algo vivo: ela é "sempre contemporânea porque a construímos a todo momento" (Jelin; Vinyes, 2021, p.42, tradução nossa). O que significa dizer que "a memória não é necessariamente constituída pela lembrança de experiências vividas, mas também de experiências transmitidas, quer tenham sido vividas ou não" (Jelin; Vinyes, 2021, p. 42, tradução nossa).

Esse último aspecto do giro memorial, especialmente no que tange a transmissão, estabelece especial interlocução com a presente pesquisa: se a memória está sempre sendo construída, sua disputa é constante. Contudo, antes de aprofundar nisso, é importante contextualizar que há cerca de 50 anos não havia um campo de estudos da memória, tampouco as relações entre história e memória eram como são na atualidade (Jelin; Vinyes, 2021, p. 20), "[...] com exceção dos textos fundadores (Halbwachs, Bloch), antes de meados da década de 1970 não encontramos muitos artigos e trabalhos nas ciências sociais que sequer contenham a palavra 'memória'" (Lavabre, 2018, p. 279, tradução nossa).

Assim, a partir dos anos de 1970, o campo de estudos da memória experimentou um crescimento vertiginoso e a ideia de memória (em sua dimensão social ou coletiva) tornou-se familiar (Lavabre, 2018, p.278). Dito de outra forma, tanto a virada memorial quanto a própria memória (do ponto de vista social) podem ser consideradas recentes (Lavabre, 2018; Jelin; Vinyes, 2021; Jelin, 2024). Polissêmica (Lavabre, 2018),

bastante difundida e extensamente trabalhada, a ponto de existir um dicionário dedicado ao tema com exatos 272 vocábulos (Vinyes, 2018), a socióloga argentina Elizabeth Jelin opta por trabalhar com o conceito de memória social (ao invés de memória coletiva ou memória histórica) e nos esclarece isso ao dizer que:

O material com o qual estamos trabalhando tem a ver com uma noção de memória social. A terminologia pode variar, porque também se pode dizer memória histórica ou memória coletiva e, em um debate entre especialistas, essas diferenças terminológicas e conceituais podem ser importantes. Por exemplo, eu praticamente não falo de memória coletiva porque me parece que a ideia de “coletivo” traz implícita uma ideia de consenso e nos impede de ver as disputas e lutas entre grupos, entre atores, entre interpretações do passado, mesmo dentro da mesma comunidade (Jelin; Vinyes, 2021, p. 32, tradução nossa).

Como fica claro no trecho acima, essa escolha está relacionada à ênfase que Jelin dá em seu trabalho às disputas e lutas pelo passado (Jelin, 2018; 2021; 2024). Para a pesquisadora, o espaço da memória é um espaço de luta política (Jelin, 2018, p. 274) – aspecto que, como mencionado anteriormente, será aprofundado posteriormente. Considerando o que foi apresentado até aqui, julgo pertinente trazer duas explicações que sintetizam a perspectiva de memória adotada nesta dissertação, baseando-me em Vinyes (2018) e Jelin (2018), que apontam que:

A memória é uma imagem contemporânea do passado. Perto ou longe, não importa; afinal, a memória não é composta apenas da lembrança de experiências vividas, mas também de memórias transferidas ou adquiridas e, em grande parte, negociadas e acordadas (Vinyes, 2018, p. 21, tradução nossa).

Falar de memórias é falar do presente. A memória não é o passado, mas a *maneira pela qual os sujeitos constroem um sentido do passado*, em sua ligação, no ato de lembrar/esquecer, com o presente e com um futuro desejado. [...] A memória é um processo humano de natureza subjetiva, ancorado em suportes e estruturas sociais (Jelin, 2018, p. 272, tradução nossa).

Jogando ainda mais luz sobre o assunto, Jelin nos conta que, do ponto de vista sociopolítico, a memória é sempre sobre violência:

De uma perspectiva sociopolítica, o tema [memória] se centra nas memórias ligadas a acontecimentos e processos sociais, culturais e políticos que tiveram um caráter “especial”, situações limite e de violência política extrema (Jelin, 2018, p. 271).

Partindo da Europa, o campo de estudos sobre a memória foi impulsionado “a partir da reflexão sobre as respostas à Segunda Guerra Mundial e à catástrofe sociopolítica do nacional-socialismo e do nazismo”, desde então, se expandiu como “um campo de estudo com identidade própria em diferentes épocas e partes do mundo” (Jelin, 2024, p. 21, tradução nossa).

Na América Latina, especificamente nos países do Cone Sul, o desenvolvimento dos estudos da memória foi motivado “pelos vestígios e legados das

ditaduras e da violência política das décadas de 1970 e 1980, bem como pelas novidades trazidas pelas transições para regimes democráticos” (Jelin, 2024, p.13, tradução nossa), que “geraram demandas e debates sobre como lidar com o passado recente, incluindo, é claro, a reflexão intelectual e acadêmica” (Jelin, 2024, p.21, tradução nossa).

Especificamente nos países do Cone Sul, a partir dos anos 2000, considera-se que a memória, como campo, tornou-se cada vez mais complexa, em constante renovação e em diálogo com outras regiões do mundo (Candina, 2018, p. 510-515). Um tema que envolve uma diversidade de atores e desperta o interesse cada vez mais crescente não apenas da academia e dos movimentos sociais, como também do cinema e das artes cênicas e visuais (Vinyes, 2018, p.21; Jelin, 2024, p. 21).

No âmbito das preocupações centrais do pensamento social da região sobre as transições [para a democracia], desenvolveu-se um campo de estudos específicos sobre memórias sociais, com a formação de pesquisadores e a criação de programas em instituições acadêmicas [...]. Esse campo, além disso, é mantido e alimentado por um diálogo produtivo (embora nem sempre linear e pacífico) com políticas públicas, com atores e movimentos sociais e com o campo da criação artística (Jelin, 2024, p.21, tradução nossa).

Traçado este breve histórico sobre o campo dos estudos da memória – e aproveitando o gancho de Jelin acima, sobre uma certa simbiose entre o campo de estudos da memória e outros campos –, retorno ao último aspecto da virada memorial (a memória é sempre contemporânea) para ajudar a refletir sobre o campo artístico. Nesse sentido, considero oportuno adicionar a esta conversa o conceito de memória cultural (que dá ênfase no ato comunicação/transmissão). Segundo a historiadora espanhola Sara Colmenero:

A memória cultural permite explicar o vínculo ativo e constante entre o passado e o presente. Esse conceito enfatiza o caráter mediado e textualizado das memórias compartilhadas e dá atenção aos atos de comunicação. Assim, a memória cultural constitui uma memória mediada e vicária, que enfatiza os processos culturais em vez da experiência vivida direta “não mediada”. A memória cultural é concebida como um processo dinâmico e performativo realizado por indivíduos e grupos por meio de práticas memoriais (Colmenero, 2018, p.284).

Portanto, esse conceito parece permite que se preste atenção às diversas transferências, seja entre pares, gerações, grupos etc., que de certa forma é o que eu me proponho nesta dissertação.

Para finalizar a parte deste capítulo dedicada à virada memorial, falta retornar às disputas e lutas pelo passado e a compreensão da memória como um espaço de luta política. Sobre esse assunto, Jelin (2024, p.15) nos lembra que as memórias e as lutas se escrevem sempre no plural, pois “não há uma única luta nem uma única memória”:

Na medida em que as memórias não são o passado que aconteceu, mas os significados e as interpretações que os grupos humanos atribuem a esse passado, não pode haver uma única memória. [...] O passado ganha significado em outro presente, em situações e cenários mutáveis nos quais diferentes atores participam e disputam o poder - político, cultural, simbólico, social (Jelin, 2024, p.15).

A partir dos referenciais da virada memorial, a autora argentina discorre sobre alguns dos lemas associados ao assunto. Ela nos diz que, ao fim e ao cabo, trata-se de uma disputa da memória contra si mesma. O trecho abaixo elucida bem esse ponto:

O espaço da memória é, portanto, um espaço de luta política e, não raro, essa luta é concebida em termos da luta "contra o esquecimento": lembrar para não repetir. Nesse ponto, os lemas podem ser um tanto enganosos. A "memória contra o esquecimento" ou "contra o silêncio" oculta uma oposição entre memórias rivais. Na verdade, é "memória contra memória", cada uma com seus silêncios, suas lacunas e seu esquecimento (Jelin, 2018, p.274, tradução nossa).

Essa ideia é valiosa para pensar *O Caseiro* (2016) como uma luta entre memórias (audiovisuais). Um lembrete que os sujeitos subalternizados, representados pelo Caseiro, sempre tiveram agência no decurso do que chamamos de História do Brasil.

Antes de avançarmos e olharmos especificamente para o contexto das artes visuais no Brasil (2010-2019) a partir de lentes decoloniais, é preciso recuar um pouco mais e observar a região em que estamos inseridos: a América Latina, no momento da virada do século XX para o XXI, quando a perspectiva decolonial¹⁵ começa a ser tecida.

1.2. VIRADA DECOLONIAL¹⁶

Nos anos 1990, o sociólogo peruano Aníbal Quijano conceituou a colonialidade, que pode ser definida como aquilo que permanece após o fim do colonialismo (estrutura de dominação e exploração/fenômeno histórico, político e econômico) (Quijano, 2009, p. 73; Ballestrin, 2013, p. 94). Também é frequente que a colonialidade seja apresentada como o "reverso da modernidade" (Quintero; Figueira; Elizalde, 2019, p. 3). A

¹⁵ Importante pontuar que não há exatamente um consenso quanto ao uso do conceito decolonial/ descolonial, mas aqui, optei por me referir à perspectiva latino-americana sempre como decolonial, sem o s. Além de uma falta de consenso entre os intelectuais do giro, há ainda eventuais problemas de tradução entre inglês, espanhol e português (Quintero; Figueira; Elizalde, 2019, Name; Spyer, 2023). Contudo, "ambas as formas [des/de] se referem à dissolução das estruturas de dominação e exploração configuradas pela colonialidade e ao desmantelamento de seus principais dispositivos" (Quintero; Figueira; Elizalde, 2019, p. 4). Comenta-se, que a partir de Catherine Walsh, a supressão do "s" não significa uma inclinação ao anglicismo, mas a marcação de uma diferença do "des" castelhano (Quintero; Figueira; Elizalde, 2019), demarcando a impossibilidade de desfazer o colonial e a colonialidade (Name; Spyer, 2023) e uma forma de diferenciar o projeto decolonial do Grupo Modernidade/Colonialidade do pensamento pós-colonial (Ballestrin, 2013).

¹⁶ Esse texto é uma versão ampliada da introdução do artigo *Práticas decoloniais na arte brasileira: uma análise de Faz que vai (2015), de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca* (Estanislau; Spyer, 2024), publicado na revista Art&Sensorium em outubro de 2024.

modernidade, por sua vez, é descrita como “um ‘mito’ que oculta a colonialidade” (Ballestrin, 2013, p. 101). Assim, a partir dessa perspectiva, a América faz nascer a Europa, a modernidade, o capitalismo e a classificação racial das pessoas e da geopolítica (Segato, 2022, p. 84).

Quando Quijano fala em colonialidade, além de “chamar a atenção para as continuidades históricas entre os tempos coloniais e os tempos erroneamente chamados de ‘pós-coloniais’”, ele também pretende “apontar que as relações de poder colonial não se limitam apenas à dominação econômico-política e jurídico-administrativa dos centros sobre as periferias, mas que elas também possuem uma dimensão epistêmica, ou seja, cultural” (Castro-Gómez; Grosfoguel, 2007, p. 19, tradução nossa).

Trata-se, a colonialidade, de uma maneira latino-americana¹⁷ de pensar o mundo de forma anticapitalista e não eurocêntrica e que privilegia a análise das questões étnico-raciais (Quijano, 2009; Segato, 2022, p. 225). A colonialidade, essa herança maldita, presentifica o passado colonial, tensiona a linearidade da história e, a sua longa duração (no sentido braudeliano do termo) e escancara a barbárie (colonização). Nas palavras do próprio Quijano:

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjectivos, da existência social quotidiana e da escala societal. Origina-se e mundializa-se a partir da América. [...] Com a constituição da América (Latina), no mesmo momento e no mesmo movimento históricos, o emergente poder capitalista torna-se mundial, os seus centros hegemônicos localizam-se nas zonas situadas sobre o Atlântico – que depois se identificarão como Europa – e como eixos centrais do seu novo padrão de dominação estabelecem-se também a colonialidade e a modernidade (Quijano, 2009, p. 73).

Rompendo com a tradição marxista¹⁸, algo possível com a queda do muro de Berlim – quando “se afrouxaram as lealdades que impedia pensar fora de uma

¹⁷ Para Ballestrin (2013), “Ainda que assuma a influência do pós-colonialismo, o Grupo Modernidade/Colonialidade, recusa o pertencimento e a filiação a essa corrente”, (p. 108). Para o grupo, especialmente na figura de Walter Mignolo, os expoentes dos estudos subalternos – latino-americanos e indianos –, culturais e pós-coloniais, não fizeram uma ruptura adequada com autores eurocêtricos (p. 116).

¹⁸ É importante frisar que essa ruptura com a tradição marxista não significa uma postura antimarxista, muito pelo contrário. Entre 1960 e 1970, Quijano foi um dos pesquisadores da chamada teoria da dependência, uma teorização neomarxista (Name, 2019), uma “resposta às análises que viam no processo de desenvolvimento da economia latino-americana a possibilidade de se construir na região um capitalismo autônomo a partir de um *continuum* evolutivo” (Duarte; Gracioli, 2007, p. 2). De acordo com Name (2019, p. 124), a colonialidade do poder é um desdobramento de outras noções antes abordadas do sociólogo peruano (a exemplo de dependência, marginalidade, polos marginais e heterogeneidade histórico-estrutural e centro e periferia) e que ela, a colonialidade do poder, “não perdia de vista questões político-econômicas caras à dialética marxista, mas também continha uma articulação entre a macroescala do globo e a microescala da raça – a última proveniente de sua observação e atuação junto a coletivos indígenas e da absorção parcial do debate identitário que se tornou crescente nos anos de 1980”.

bipolaridade obrigatória” (Segato, 2022, p. 216) – Quijano privilegia, com a colonialidade do poder, a ideia de raça e não a de classe social. Dessa maneira, “A dominação e a exploração econômica do Norte sobre o Sul baseiam-se em uma estrutura étnico-racial de longa duração, constituída desde o século XVI pela hierarquia entre europeus vs. não europeus” (Castro-Gómez; Grosfoguel, 2007, p. 17, tradução nossa). Em outras palavras, a colonialidade do poder designa a forma de dominação via racialização (Name; Spyer, 2023, p. 35).

A perspectiva da colonialidade (e da colonialidade do poder), pode ser entendida como “um modelo de compreensão da história e da sociedade” que provocou um “giro paradigmático”: o “giro decolonial” (Segato, 2022, p. 209). A partir de Quijano, um grupo de intelectuais latino-americanos/as, especialmente de língua hispânica (Name; Spyer, 2023, p. 35), produz um movimento de resistência (teórico e prático, político e epistemológico) à lógica da modernidade/colonialidade, nomeado em 2005, pelo filósofo porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres, como “giro decolonial” (Ballestrin, 2013, p. 105).

Esses/as intelectuais, organizados/as como grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), operacionalizaram e expandiram a utilização do substantivo colonialidade (do poder), destacando-se: a colonialidade do saber, do ser e do gênero/sexualidade (Quintero; Figueira; Elizalde, 2019, p. 7; Name; Spyer, 2023, p. 33-24), mas ainda há outras adições, como colonialidade do ver¹⁹, sonora, territorial (Name; Spyer, 2023, p. 33-24) e da natureza (Quintero; Figueira; Elizalde, 2019, p. 7).

A decolonialidade é, dessa maneira, uma reação latino-americana “às exclusões causadas por hierarquias epistêmicas, espirituais, raciais/étnicas e de gênero/sexuais implantadas pela modernidade” (Castro-Gómez; Grosfoguel, 2007, p. 14, tradução nossa) ou um “revolta intelectual” latino-americana (Quijano, 2009, p. 75) de enfrentamento ao eurocentrismo. Segundo o arquiteto e urbanista Leo Name e a historiadora Tereza Spyer, ambos brasileiros:

[...] o primeiro marco teórico [da abordagem decolonial é] o deslocamento do início da modernidade para 1492, quando o planeta se submete à história e à geografia particulares da expansão europeia; e, como o segundo, o delineamento da subordinação da população mundial a uma classificação racial. Decorre disso, em primeiro lugar, um reposicionamento epistêmico, que dá centralidade à América na instituição do mundo contemporâneo. Em segundo lugar, o questionamento de concepções intraeuropeias e difusionistas de modernidade. E, em terceiro lugar, a identifi-

¹⁹ Nesta dissertação, optei por não aprofundar em cada um dessas derivações do decolonial. Pretende-se, em trabalhos futuros, dar atenção especialmente à decolonialidade do *ver*, a partir de autores como Joaquín Barriandos, Alex Schlenker e Christian León.

cação tanto de coetaneidades e sobreposições de processos transatlânticos e intercontinentais quanto da transversalidade da ideia de “raça”, da escala do globo à escala do corpo (Name; Spyer, 2023, p. 35).

Para o sociólogo cabo-verdiano radicado no Brasil, José Carlos Gomes dos Anjos, o conceito de decolonialidade nasce na rua, nos movimentos negros e indígenas, e depois passa a ser utilizado pela academia. O sociólogo destaca a importância da discussão sobre decolonialidade manter-se conectada às discussões étnico-raciais e de gênero, alertando para os perigos da sua “desracialização” (Ortega, 2024, p. 49-56). Sendo a questão racial central, uma das principais “contradições do giro decolonial” ou “problemas para resolver” refere-se ao fato de que a maioria dos/as seus/suas intelectuais é, pelo menos no Brasil, lida como branca²⁰, sendo a presença masculina também predominante (Name; Spyer, 2023, p. 34-35).

Nesse ponto da nossa discussão, importa ressaltar que ser decolonial não é sinônimo de autoria não branca. A questão passa por uma inversão de protagonismo/quebra do modelo anterior, com menor espaço para homens brancos. Não adianta só a temática ser decolonial, se a autoria continuar sendo das mesmas pessoas que carregam os privilégios da branquitude. Portanto, é problemático que essa “nova” forma de ler o mundo (ainda) não tenha rompido com as “velhas” estruturas de privilégio contra as quais ela combate (aqui entendendo a branquitude e o patriarcado como coisas coladas ao eurocentrismo)²¹.

Feita esta introdução, apesar do giro decolonial datar do final dos anos 1990, é ainda mais recente a atenção dada ao assunto no Brasil, em diferentes áreas do conhecimento (Name; Spyer, 2023, p.30), talvez um sintoma da ausência de pesquisadores/as do país associados/as ao grupo Modernidade/Colonialidade (Ballestrin, 2013, p.111).

No meio acadêmico, e nas ciências sociais, uma das primeiras e principais autoras do debate sobre decolonialidade no Brasil é Luciana Ballestrin, professora da Universidade de Pelotas (UFPel). Destacam-se as revistas *Epistemologias do Sul*, da

²⁰ Não ignoro que há diferentes entendimentos sobre classificação étnico-racial na América Latina (e no Caribe), pois, como os próprios estudos decoloniais apontam, raça é contextual e flutuante, sempre operacionalizada pelo Norte para dominar e explorar economicamente o Sul. Name & Spyer (2023) fazem reflexões pertinentes sobre esse ponto.

²¹ Ver nota sobre branquitude na introdução. Patriarcado, por sua vez, é o “sistema sociopolítico em que o gênero masculino e a heterossexualidade têm supremacia sobre outros gêneros e sobre outras orientações sexuais” ou “é a manifestação política e visível do machismo e da rejeição às diferentes identidades e orientações sexuais” (Ferrero, 2017). O “patriarcado repousa em bases ideológicas semelhantes às que permitem a existência do racismo, a crença na dominação construída com base em noções de inferioridade e superioridade” (Bairros, 2020).

Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), *Percursos*, da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) (Paiva, 2022a, p. 28-30) e, mais recentemente, a *Laje*²², da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Não se sabe ao certo como o termo decolonial se popularizou por aqui e foi incorporado ao léxico progressista geral (Name; Spyer, 2023). De qualquer forma, desde o início dos anos 2000, autores/as decoloniais passaram a aparecer nas publicações acadêmicas e nas produções de movimentos e entidades sociais. Com isso, aos poucos foram sendo operacionalizados os conceitos-chave do “giro decolonial”, isto é, a “tríade decolonial”: colonialidade do poder, do ser e do saber (Maldonado-Torres, 2019), e as suas variações, anteriormente citadas. Estes movimentos e entidades sociais brasileiros, além de pregarem transformações estruturais como resposta ao aprofundamento das políticas neoliberais, defendiam a necessidade de estabelecer “um contrato social radicalmente diferente (...) [como] alternativa ao capitalismo e à cultura da morte que tem sido seu projeto neoliberal” (Walsh, 2009, p.14, tradução nossa). Tais elaborações podem ser percebidas, entre outros, nos movimentos antiglobalização, como as edições dos Fóruns Sociais Mundiais (Spyer, 2021).

Para a antropóloga argentina Rita Segato (2022, p. 209-10), o impacto da perspectiva da colonialidade do poder ganha maior projeção após a morte de Quijano, em maio de 2018²³. Interessante observar que é justamente a partir deste ano que, segundo Paiva (2024a, p. 93), acontecem algumas ações de “viés decolonial” em instituições de artes brasileiras.

Para exemplificar, a autora brasileira cita que, em 2018, o Museu de Arte

²² A *Laje* é o “puxadinho editorial” da construção metodológica e epistemológica do ¡DALE!. Fincado na divulgação científica e no debate epistemológico, o grupo tem como premissa estreitar laços com as comunidades acadêmica e não acadêmica, com as intelectualidades nacionais e internacionais – e, também, mais indiretamente, com movimentos sociais, ciberativistas e pessoas com interesse no giro decolonial. Após anos de parceria com a revista *Epistemologias do Sul* (UNILA), resultando em oito dossiês organizados e/ou editados pelo ¡DALE! (2019-2023), o grupo inaugurou, em 2023, uma publicação própria, a *Laje*. Entre as três mais importantes preocupações do ¡DALE! e da *Laje*, estão: espacializar, enegrecer e abraçar o giro decolonial (Spyer, 2023). Mais informações em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/laje>.

²³ A partir de Ballestrin (2013), ao traçar uma genealogia do grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), apontando os/as principais membros, é possível organizar os intelectuais decoloniais em duas gerações. Anibal Quijano, Arturo Escobar, Edgardo Lander, Enrique Dussel, Fernando Coronil, Immanuel Wallerstein, Ramon Grosfoguel, Walter Dignolo e Zulma Palermo estão entre os/as intelectuais da primeira geração, reunidos ainda no final dos anos 1990. Ao longo dos anos 2000, o grupo incorporou e dialogou com nomes como Boaventura de Sousa Santos, Catherine Walsh, Lewis Gordon e Nelson Maldonado-Torres, configurando assim, uma segunda geração de intelectuais decoloniais. De acordo com Spyer (2023), os nomes que estão atuando fortemente no mercado acadêmico, ou seja, após a morte de Quijano, são justamente os da segunda geração. Para olhares complementares a Ballestrin (2013), ver Quintero; Figueira; Elizalde (2019) e Name; Spyer (2023), que apontam Rita Segato como membro do grupo, a partir de 2008, algo também verificado em Segato (2022).

de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp) criou o projeto a longo prazo chamado de “Arte e descolonização” (Paiva, 2024, p. 93), reunindo intelectuais com diferentes projeções à época, a exemplo de Nelson Maldonado-Torres (2018), Luciana Ballestrin (2018), Walter Mignolo (2019), Rosana Paulino (2020) e Jota Mombaça (2020)²⁴.

Só para ficar no exemplo do Masp – que além de ser um dos principais museus do país, detém a maior coleção de arte europeia fora da Europa e dos Estados Unidos – nesse período esta instituição vivia, “uma nova lógica historiográfica” baseada em “teorias decoloniais” (Grossmann, 2022). Sobre esse momento, Adriano Pedrosa, diretor artístico do museu desde 2014, diz:

Como museu localizado no Sul Global e possuidor da mais importante coleção de arte europeia no Hemisfério Sul, o Masp encontra-se numa posição privilegiada para questionar a primazia do cânone. Talvez seja o único museu fora da Euro-América que de fato conta com bons exemplos do cânone europeu e, portanto, pode tentar desafiá-lo ou descolonizá-lo. Estamos aqui no campo da investigação e especulação, aprendendo, desaprendendo e experimentando durante o processo. Decerto não há uma receita para descolonizar o museu, e há diversos entendimentos do que isso possa se constituir. O que parece certo é que sempre se pode descolonizar mais (Pedrosa, 2018).

Foi em 2015 que essa “abertura decolonial” – ou esse “entendimento de que as histórias que podemos contar não são apenas aquelas das classes dominantes ou da cultura europeia e suas convenções visuais”²⁵ –, foi iniciada pelo museu. Começam as “polifônicas e multivalentes Histórias no Masp” (Pedrosa, 2018), período inaugurado com as exposições *Histórias da loucura* e *Histórias feministas*. Desde então, segundo Paiva, o Masp também tem feito esforços para adquirir mais obras de artistas mulheres, negros/as e indígenas. Todavia, a autora argumenta que as primeiras mudanças estruturais (em cargos de curadoria) aconteceram apenas a partir de 2018 – com a contratação de Horrana de Kássia e Amanda Carneiro, as primeiras curadoras negras, e, em 2019, de Sandra Benites, a primeira curadora indígena (Paiva, 2024a, p. 93-94).

²⁴ Projeto realizado em parceria com o Afterall (University of the Arts de Londres). Para Moraes (2022b), apesar da iniciativa ser bem-vinda, “é irônico que a instituição – erguida em um estado que dizimou milhares de indígenas e se valeu fortemente de mão de obra escravizada em suas plantações de café – inicie um deslocamento crítico decolonial se associando justamente a uma universidade europeia”. Mas talvez isso não seja tão surpreendente assim, apenas escancare mais algumas “contradições do giro decolonial” ou “problemas para resolver” (Name; Spyer, 2023): uma vez que boa parte da intelectualidade do giro decolonial atua em universidades nos Estados Unidos. Alguns textos do projeto “Arte e descolonização” estão disponíveis em: <https://masp.org.br/index.php/arte-e-descolonizacao>.

²⁵ Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-da-infancia>.

1.2.1. A virada decolonial na arte brasileira

Antes de aprofundar na virada decolonial na arte brasileira, cabe acrescentar que, especificamente no campo das artes, as incursões do grupo Modernidade/Colonialidade se deram apenas a partir da década de 2010, como dois importantes artigos do semiólogo argentino Walter Mignolo²⁶ (2010; 2019) sobre estética decolonial – até agora indisponíveis em português²⁷.

Mesmo diante da distância entre pesquisadores/as brasileiros/as e pesquisadores/as dos demais países latino-americanos nos primeiros anos do giro/virada decolonial (na segunda geração isso diminui consideravelmente) (Name; Spyer, 2023), no campo das artes visuais, Alessandra Paiva considera que, pelo menos desde a década de 2010, – ou seja, muito próximo/paralelamente ao primeiro texto de Mignolo sobre estética decolonial – estamos vivendo “uma verdadeira revolução no campo da arte contemporânea” (Paiva, 2022a, p. 20), nomeada por ela como virada decolonial na arte brasileira. Um fenômeno marcado pelo crescimento exponencial de poéticas que expressam, de forma interseccional, questões como “religião, territorialidade, raça, classe, etnia, gênero, nacionalidade, direitos humanos, ecologia, feminismo e direitos culturais” (Paiva, 2022a, p.20-21), produzidas por artistas e pesquisadores/as cuja produção revela, entre outras coisas, “a urgência e necessidade de reparação histórica diante do sistemático apagamento das experiências e memórias de grupos sociais minorizados” (Paiva, 2022a, p. 15).

Ainda segundo a autora brasileira, entre os mais importantes exemplos dessa mudança paradigmática na agenda das artes visuais, estariam as exposições concentradas na cidade de São Paulo: *Histórias Mestiças* (2014), no Instituto Tomie Ohtake, com curadoria de Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz; *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca* (2015), na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com curadoria de Tadeu Chiarelli; *Diálogos ausentes* (2016), no Itaú Cultural, com curadoria de Rosana Paulino e Diane Lima; e *Histórias afro-atlânticas* (2018), no Masp, com curadoria de Adriano

²⁶ Em *Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después* (2019), Mignolo revisita seu artigo de uma década anterior, *Aiesthesis Decolonial* (2010).

²⁷ Segundo informações do grupo de pesquisa ¡DALE!, até novembro de 2024, os referidos artigos permanecem sem tradução para o português. Essa informação também está em Paiva (2022a, p.153). Cabe acrescentar ainda que até 2010, o Grupo Modernidade/Colonialidade não tinha se dedicado a organizar e apresentar textos sobre o assunto e que isso ficou a cargo de alguém que não era – o próprio Mignolo afirma isso – do meio artístico (Mignolo, 2010, p.13). O autor argentino atribui isso ao fato de que “até aquele momento nenhum de nós éramos artistas, historiadores da arte ou críticos de arte” e afirma ainda que a ideia de escrever sobre o lugar da estética na matriz de poder colonial partiu do artista e ativista afro-colombiano Adolfo Alban Achinte (Diallo, 2018).

Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lilia Schwarcz e Tomás Toledo. Nota-se, nesse período, enquanto temática, a ênfase maior na perspectiva afrodiáspórica. E, em relação à curadoria, percebe-se, que as primeiras exposições ficaram a cargo de pessoas brancas (Paiva, 2022a, p. 53) e, apenas a partir de 2016, curadores/as negros/as ocupam esse espaço de poder e enunciação.

A virada decolonial também é compreendida como uma forma de resistência frente à atual onda conservadora (Paiva, 2022a, p.17), fruto dos movimentos de direita e extrema direita na América Latina, a chamada “onda azul” (Mechi; Spyer, 2023), e que no Brasil vai, pelo menos, desde as Jornadas de Junho de 2013 até a tentativa de golpe de Estado em 8 de janeiro de 2023 (Estanislau; Ferreira, Spyer 2023). Sem menosprezar as práticas artísticas e curatoriais de décadas anteriores²⁸, Paiva destaca que agora o campo das artes visuais é atravessado mais intensamente pelos debates sobre raça, etnia e gênero, e na vanguarda estética deste movimento estão mulheres, transgêneros, indígenas, afrodescendentes e outros grupos historicamente invisibilizados, configurando assim, um novo paradigma (Paiva, 2022a).

Fundamental pontuar que se trata de um período da história recente brasileira marcado pela maior presença de pretos, pardos e indígenas na educação superior – o momento de implementação gradual das cotas sociais e raciais, institucionalizada pela Lei de Cotas (Lei nº. 12.711/2012) e de expansão e interiorização dos institutos e universidades federais, através do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni) (Decreto nº 6.096/2007)²⁹, ambos criados durante os primeiros governos do Partido dos Trabalhadores (PT). Além disso, esse contexto histórico é marcado pela nova onda dos movimentos feministas e pelos movimentos LGBTQUIA+ que provocaram rachaduras no *status quo* vigente (Maia, 2022, p. 12; Estanislau; Ferreira; Spyer, 2023, p. 177-178). Voltarei a este ponto mais adiante.

Como mencionado anteriormente, não se sabe ao certo como o termo se difundiu por aqui, mas, atenta às artes visuais, Paiva nota a circulação da exclamação “decolonize já!” nas redes sociais, especialmente a partir da pandemia de Covid-19 (Paiva,

²⁸ A autora destaca, como exemplos de intelectuais que, no passado, disputaram outros sentidos para uma história da arte: o pioneirismo e protagonismo do poeta, escritor, dramaturgo, artista visual e ativista panafri-canista paulista Abdias do Nascimento (1914-2011) – em meados do século XX – e do artista e curador baiano Emanuel Araújo (1940-2022) – pelo menos desde os finais dos anos 1990 (Paiva, 2022a, p. 47-52; 2024a, p. 93).

²⁹ Em relação ao Reuni, cabe lembrar que a UNILA (2013) é fruto deste programa.

2022a, p.28). Entre exemplos que atestariam o fenômeno da virada decolonial estão a exposição *Vexoá: nós sabemos*, realizada na Pinacoteca de São Paulo (2020/2021), com curadoria de Naine Terena e *Moquém_Surari: arte indígena contemporânea* (2021), curada por Jaider Esbell no Museu de Arte Moderna de São Paulo³⁰ (Paiva, 2022a, p.55; 2022b, p. 30).

Até então, entendo que ou prevaleciam exposições de “arte pró-indígena” – protagonizadas por curadorias e artistas “não-indígenas pautados por solidariedade e empatia” (Goldstein, 2019, p. 79) – ou curadorias de indígenas em parceria com não indígenas. Em relação a esse último formato, cabe citar duas importantes exposições que antecedem *Vexoá* e *Moquém_Surari: Dja Guata Porã | Rio de Janeiro indígena* (2017/2018), com co-curadoria Sandra Benites³¹ no Museu de Arte do Rio, na capital fluminense; e a exposição *Reantropofagia* (2019), com co-curadoria³² de Denilson Baniwa, que aconteceu no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói, também no Rio de Janeiro³³.

Além disso, outro marco da virada decolonial teria sido algumas comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, que problematizaram, a partir de olhares e epistemologias outras, as vanguardas e o seu papel na construção da identidade nacional (Paiva, 2022a; 2022b). Pelo menos desde a referida exposição na UFF, Esbell e Baniwa articulados em torno da ideia de “reantropofagia” (a prática de uma “antropofagia ao avesso no sistema das artes”) já antecipavam o tom contestador a 1922: “Quem tem que falar sobre antropofagia somos nós! Foi preciso cortar a cabeça do Mário de Andrade e servi-la na bandeja com temperos locais e pimenta para abrir espaço para Macunaim” (Goldstein, 2019, p. 86).

Somando os escritos de Alessandra Paiva e de Ilana Goldstein, antropóloga e professora de História da Arte, às minhas pesquisas e vivências na área, quando falo sobre a virada decolonial na arte brasileira, em situações mais corriqueiras, costumo dizer que essa “virada” inicia quando as pessoas historicamente e geralmente colocadas

³⁰ Exposição que integrou a programação da 34ª Bienal de São Paulo.

³¹ Demais curadores/as: José Ribamar Bessa, Pablo Lafuente e Clarissa Diniz.

³² Em parceria com Pedro Gradella. Em *Reantropofagia*, Baniwa indicou os/as artistas, pediu que eles/as próprios escrevessem os textos apresentando seus trabalhos e trajetórias e mediou as visitas guiadas (Goldstein, 2019).

³³ Dados referentes aos/às artistas indígenas citados até então: Naine Terena (Cuiabá/MT, 1980); Jaider Esbell (Normandia/RR, 1979-2021); Sandra Benites (Japorã/MS, 1975); Denilson Baniwa (Barcelos/AM, Brasil, 1984).

no fim da “fila” (das oportunidades no mercado da arte contemporânea) finalmente (e gradativamente) chegam ao início. Aqui no Brasil, sem desprezar as interseccionalidades e sem querer cair em essencialismos, o grupo cuja dívida histórica é a mais antiga (os últimos nessa “fila”), é sem dúvida aquele formado pelos povos indígenas. Dizendo de outra forma, trata-se de um momento histórico em que imagem e autoria se encontram nos espaços consagrados/hegemônicos. A artista e ativista Daiara Tukano, é precisa ao dizer que:

[...] temos uma geração que brigou e briga para estar nesses espaços. E não foi por vontade das instituições, mas porque a gente constrangeu esse pessoal. Não vão mais nos colocar numa vitrine, numa salinha. Vamos entrar pela porta da frente e vocês vão ter que se virar para entender que esse espaço também é nosso. Somos os únicos com autonomia para representar nossa visualidade. Nada mais sobre nós sem nós (Tukano, 2023).

Com isso, chegamos num ponto crucial do debate. Ainda que nos últimos anos muitas instituições da área de artes visuais tenham realizado “mostras individuais, exposições coletivas, debates, entre outras ações, com o recorte decolonial” (Paiva, 2022b, p. 40), e que já exista no Brasil “uma comprovada insurgência de artistas e teóricos(as) explicitamente envolvidos com estéticas e temáticas que versam prioritariamente sobre as questões decoloniais na arte e na sociedade” (Paiva, 2022b, p.31-32), esse meio continua muito colonizado.

Embora aos poucos existam “práticas curatoriais e de aquisição de obras” de caráter não-hegemônicas (Paiva, 2024, p.89) e uma “ocupação de espaços de decisão” por pessoas subalternas (Paiva, 2022b, p.37), falta decolonizar, de fato, as instituições ligadas às artes. Estas continuam mantendo, por exemplo, estruturas assimétricas de poder, o que pode ser observado, entre outras coisas, nos cargos decisórios controlados por homens brancos de elite. E poucas são as instituições que efetivamente desafiam “as fragilidades estruturais do sistema da arte (acesso e ampliação de camadas desfavorecidas ao meio cultural)” (Paiva, 2024a, p.104).

Além disso, há o perigo do modismo decolonial (Name; Spyer, 2023) e a armadilha de captura das identidades na “era do capitalismo cognitivo” por parte dessas instituições, isto é, “os riscos de cooptação da agenda política do movimento decolonial por parte de interesses privados em um setor altamente suscetível ao capital, como são as artes visuais no Brasil” (Paiva, 2024a, p.107).

Falando de uma das instituições relacionadas aos eventos em análise nesta dissertação, e que será aprofundada no próximo capítulo, em 2023, a 35ª Bienal de São Paulo, intitulada *Coreografias do impossível*, é um exemplo notável. Confirma, por um

lado, essa “tendência decolonial”³⁴, ao ter no seu time curatorial, expoentes do pensamento decolonial no Brasil (35ª Bienal de São Paulo, 2023). A curadoria, predominantemente composta por pessoas negras, ficou a cargo de Diane Lima, Hélio Menezes (ambos brasileiros, nordestinos e baianos), Grada Kilomba (portuguesa com raízes em Angola e São Tomé e Príncipe) e Manuel Borja-Villares (espanhol). Por outro lado, enquanto *Coreografias do impossível* estava em cartaz, a Fundação Bienal de São Paulo foi alvo de denúncias trabalhistas trazidas à tona através de uma carta coletiva divulgada em outubro de 2023³⁵.

Em suma, protagonizada por artistas e outros/as profissionais da área, a virada decolonial no contexto brasileiro das artes visuais começa a se tornar evidente em meados dos anos 2010, se intensificando à medida que a década seguinte se aproxima e, finalmente, uma série de exposições são curadas por pessoas – e epistemologias outras – que até então não ocupavam esse lugar de produção de saber. Concordando com Paiva (2024a, p. 110), o constrangimento que está sendo feito pela “geração decolonial”, garantiu que um “novo capítulo na história mundial das artes” fosse inaugurado, mas ainda não é suficiente para mudanças efetivas nas estruturas das instituições artísticas e culturais (lôcus da branquitude, setor extremamente suscetível ao capital)³⁶.

Aqui, vale retomar Mignolo, que lá em 2010, apontara que “são as instalações artísticas e os processos performativos de caráter decolonial contemporâneos que têm forçado a descolonização da história e da crítica de arte e, conseqüentemente, a construção da *aesthesis*³⁷ decolonial” (Mignolo, 2010, p. 25, tradução nossa). Para o autor, essas obras as quais ele se refere – e podemos transpor isso para o contexto brasileiro em análise – já são construções de futuros decoloniais.

³⁴ Apesar do reconhecimento da vocação decolonial, a curadoria, de certa forma, evitou a redução do tema central (inexistente) à decolonialidade (Simões, 2023). Sobre o assunto, Grada Kilomba diz: “Não se chama ‘A bienal decolonial’. Há muitos temas ‘extradisciplinas’ dentro da bienal e para nós já não é importante, nesse momento cronológico, da história, ter um tema específico, mas ter a interconexão e a interseccionalidade entre as coisas” (Borja-Villares; Kilomba; Muniz, 2023). De qualquer modo, independentemente do “selo” decolonial, esta edição é considerada histórica por ter aproximadamente 80% de artistas negros/as, indígenas/as e não-brancos/as do Brasil e do Mundo (Fonseca, 2023). Lembrando o que já foi dito anteriormente, que não é sinônimo de autoria não branca.

³⁵ Para mais informações: <https://select.art.br/carta-aberta-35a-bienal/>.

³⁶ O posicionamento das curadoras Sandra Benites e Clarisse Diniz frente à censura do Masp à inclusão de fotografias retratando o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), em razão da exposição *Histórias Brasileiras* (2022); assim como o trabalho/postura/estratégias do artista carioca Maxwell Alexandre (em relação ao Instituto Inhotim) e da artista Glicéria Tupinambá, são exemplos trazidos por Paiva (2024a; 2024b) que jogam luz na relação artistas e instituições. Especificamente sobre o Masp, Moraes (2022b).

³⁷ No artigo de 2010, ao fazer uma crítica à história e a crítica da arte, Mignolo argumenta que há uma “operação cognitiva de colonização da *aesthesis* pela estética” (Mignolo, 2010, p.11, tradução nossa). Isso porque a história e a crítica da arte seguiram o padrão colonizador (“subjetividades imperiais”), pois foram e, em grande medida seguem sendo pautadas pela forma com que a “Europa [ocidente] conceitualizou sua própria

1.3. ARTE CONTEMPORÂNEA E AS VIRADAS MEMORIAL E DECOLONIAL

Neste subitem, que finaliza o primeiro capítulo, proponho um diálogo entre a arte contemporânea brasileira e as viradas memorial e decolonial – especificamente a partir do tema das disputas pelas memórias. Nessa empreitada, além dos/das autores/as citados/as até aqui, me apoio em/trago trechos de entrevistas e depoimentos de artistas visuais – incluindo a referida entrevista com Jonathas de Andrade.

A pesquisadora brasileira Claudia Mattos diz algo bastante pertinente e que nos ajuda a pensar no campo dos estudos de memória e o trabalho dos/as artistas na contemporaneidade. Ela nos fala do interesse pela memória como resposta ou consequência do “intenso e perverso uso das imagens” pelos regimes totalitaristas do século passado. Em suas palavras,

As catástrofes do século XX funcionaram em larga medida como mobilizadoras dessa nova “arte da memória”. O intenso e perverso uso das imagens no contexto da Alemanha nazista e dos regimes ditatoriais experimentados ao longo do século, e principalmente os debates a respeito da preservação da memória dessas catástrofes, foram em grande parte responsáveis pelo profundo interesse que podemos identificar entre muitos artistas com relação aos processos da memória, às políticas da memória e ao funcionamento das imagens nesse contexto (Mattos, 2007, p. 135-136).

Ou seja, a emergência da própria arte contemporânea – que temporalmente pode ser definida como aquilo que foi produzido a partir da metade do século XX até o que é feito hoje em dia – responde a contexto(s) de violência³⁸; e especificamente no Brasil, à Ditadura Militar (1964-1985) (Arte, 2024). Ainda segundo a autora, “o interesse por questões referentes à memória coletiva [ou social] pode ser identificado já nas obras de alguns artistas nos anos 60 e 70” (Mattos, 2007, p. 135-136). A partir disso, considero que vale a pena juntar Mattos e Jelin.

Quando a pesquisadora brasileira escreve que o interesse pela memória já estava manifesto em obras dos anos 1960 e 1970 – incluindo a produção do brasileiro Wesley Duke Lee, analisado pela autora – entendo que isso vai ao encontro da pesquisadora argentina, quando esta diz que o campo de estudos de memória “é mantido e alimentado por um diálogo produtivo (embora nem sempre linear e pacífico) [...] com o

e regional experiência sensorial” (Mignolo, 2010, p.14, tradução nossa). *Aesthesis* refere-se, em sua raiz grega, a um sentir mais abrangente e próprio de todos os seres viventes com sistema nervoso; estética é uma versão particular de sentir imposta pela Europa e centrada na ideia de beleza (visão em detrimento dos outros sentidos) (Mignolo, 2010; Paiva, 2022a). Neste texto de 2010, ora Mignolo escreve *aesthesis* ora *aiesthesis*.

³⁸ Em termos conceituais e de práticas artísticas, a arte contemporânea dialoga com uma multiplicidade de linguagens e atores sociais, e é propensa à introdução de novas mídias e tecnologias, com destaque também para as populações minorizadas (Arte, 2024).

campo da criação artística” (Jelin, 2024, p. 21, tradução nossa). Ao juntar as autoras, para pensar especificamente o contexto sul-americano, entendo que as respostas dos/as artistas ao contexto histórico em que viviam aconteceram ao mesmo tempo que o campo de estudos da memória se organizava, ou seja, foram influenciados e se influenciaram ao mesmo tempo. Dizendo de outra forma, entendo que ambos os campos de produção de conhecimento e experiência de mundo respondem ao espírito do tempo (*zeitgeist*).

Avançando em direção à atualidade e circunscrevendo a análise apenas ao contexto brasileiro (e de artistas visuais que trabalham com a linguagem audiovisual), escolhi destacar dois aspectos que marcam o espírito do tempo – a partir de meados da década de 2000 – e impactaram (e continuam impactando) a sociedade brasileira: a chamada “nova classe média” e as cotas sociais e raciais no ensino superior.

Para elucidar o primeiro ponto, olharemos para a trajetória de Bárbara Wagner (Brasília/DF, 1980), artista brasiliense radicada em Recife (Lannes, 2017). Em meados dos anos 2000, antes de se consolidar como artista visual, Wagner trabalhou em redações de jornais, vivenciou a transição da fotografia analógica para a digital e a popularização da mesma (Wagner, 2017). Um período que coincide com as transformações sociais do Brasil na chamada “Era Lula” (2003-2010), especialmente as políticas sociais de transferência de renda, como o Bolsa Família. Tais fatores, segundo afirma a artista, facilitaram um acesso maior à renda e a ampliação do consumo por parte da chamada “nova classe média”, o que contribuiu para alterar as possibilidades identitárias de autorretrato do Brasil (Wagner, 2014).

Ao falar sobre um dos seus trabalhos mais conhecidos, a série de fotografias *Brasília Teimosa* (2005-2007), Wagner comenta sobre o contexto socioeconômico e o momento de renovação tecnológica da imagem: “estávamos numa era pré-selfie e rareavam os registros fotográficos do ‘povo’ brasileiro numa representação não miserabilista. Lembro de mostrar esse trabalho pra Hito Steyerl³⁹ em 2010 e ela dizer que parecia o Brasil em 2050” (Wagner, 2017). Aqui novamente, lembro-me dos “futuros decoloniais” de Mignolo.

Como acredito ser de conhecimento geral, mas não custa reforçar, os grupos chamados populares são, em sua maioria, formados por pessoas pretas, pardas e indígenas, utilizando aqui as classificações do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). São justamente esses grupos os principais beneficiados pela referida Lei de Cotas

³⁹ Hito Steyerl (1966, Munique, Alemanha) é artista, teórica e educadora.

e pelo Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni). Além disso, como também já foi apresentado, esse contexto histórico é marcado pela nova onda dos movimentos feministas e pelos movimentos LGBTQUIA+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros/Transexuais/Travestis, Queer, Intersexo, Assexuais e mais). Levando em consideração as interseccionalidades, tudo isso forma o caldo cultural da época.

A perspectiva decolonial encontra, portanto, um ambiente social (e institucional) propício para o seu escoamento no território brasileiro, embora limitado a alguns espaços (como por exemplo, movimentos sociais, universidades, trabalhadores da arte e da cultura – ou atores identificados como “progressistas”). A curadora pernambucana Ana Maria Maia, em texto do catálogo da exposição *O rebote do bote*, em comemoração aos 15 anos de carreira de Jonathas de Andrade, que aconteceu em 2022 na Pinacoteca de São Paulo, analisa esse período, destacando alguns dos pontos já citados:

Nesse intervalo de tempo - no Brasil certamente marcado pelos efeitos de medidas inclusivas, como as cotas raciais em universidades públicas -, começou a se democratizar um vocabulário, que vinha sendo construído na militância dos movimentos sociais organizados pelo menos desde a anistia, mas não apenas. O feminismo, o antirracismo e o pensamento decolonial ganharam mais abrangência como parâmetro e instrumentos de reivindicação em todas as esferas da vida comum, exigindo revisões de discursos, protagonismos e estruturas organizacionais de saber e poder (Maia, 2022, p.12).

Há ainda algo valioso a ser acrescentado sobre as cotas sociais e raciais no ensino superior: o fato de que muitos dos/as artistas que podem ser considerados/as decoloniais são eles/elas mesmos/as beneficiários/as dessa política pública. O crítico de arte Fabio Cypriano, ao comentar o movimento de influência decolonial nas artes visuais brasileiras, especificamente nos primeiros anos da década de 2020, aponta que:

[...] boa parte da presença de artistas negras e negros pode ser em parte creditada pelas políticas públicas recentes de cotas nas universidades públicas e privadas de pessoas racializadas. Essa constatação me veio após observar a mostra *Dos Brasis*, aberta no Sesc Belenzinho em agosto de 2023, que reúne cerca de 240 artistas negros e negras, o maior mapeamento dessa produção no Brasil. Observando as biografias de seus participantes, é possível atentar que a maioria dos jovens artistas têm formação universitária, muitas e muitos na pós-graduação, ao passo que seus precursores estiveram distantes da academia (Cypriano, 2024, p. 196).

Entendo que essas mudanças recentes na sociedade brasileira, as políticas de distribuição de renda e, especialmente, as cotas sociais e raciais no ensino superior,⁴⁰

⁴⁰ Lembrando que a Lei de Cotas foi recentemente revisada (Lei 14.723/23) e, entre as mudanças, houve a inclusão de estudantes quilombolas como beneficiários das cotas. Informações disponíveis em: <https://www.camara.leg.br/noticias/1016535-entra-em-vigor-lei-que-atualiza-sistema-de-cotas-no-ensino-federal/>.

– esta última algo radicalmente novo e que, na América Latina tem o Brasil como referência (Ibarra, 2022) –, conformaram um “clima social, institucional e político ávido para escutar” novas/outras vozes (Jelin, 2024, p. 31).

1.3.1. Disputas pelas memórias na arte contemporânea brasileira

A geração decolonial tem demonstrado especial interesse pela história e pelas memórias. O “desejo de reparação histórica” (Paiva, 2022a, p. 15), ou seja, a (re)construção, as fabulações e as invenções em relação às memórias apagadas (dos/as vencidos/as), constitui o eixo central para refletir sobre a decolonialidade nas artes visuais neste trabalho. Sendo a história do ponto de vista dos vencedores ainda hegemônica, entendo que os/as artistas decoloniais tensionam a história oficial (produzida majoritariamente pelo Estado) conformando um processo de disputa pelas memórias. Retomando a ideia de Jelin (2018, p. 274), não se trataria de uma disputa contra o esquecimento ou contra o silêncio, mas de uma disputa pelos sentidos do passado. Parafraseando Mattos (2007), entendo que isso pode ser visto como uma resposta ou consequência do intenso e perverso uso das imagens pela branquitude por séculos no Brasil.

“A mudança de paradigma apontada pela virada decolonial reacende os remanescentes do debate sobre a identidade brasileira, porém agora sob a ótica daqueles que foram realmente alijados de seu programa, como as pessoas negras e indígenas” (Paiva, 2024b, p. 20). Denilson Baniwa, na citação já mencionada, quando diz que “foi preciso cortar a cabeça do Mário de Andrade e servi-la na bandeja com temperos locais e pimenta para abrir espaço para Macunaimi” (Goldstein, 2019, p. 86), deixa em evidência a disputa em torno de uma das personagens mais icônicas das artes brasileiras.

Jaime Lauriano, por sua vez, também demonstra especial interesse pela história: “meu trabalho está muito interligado com o novo momento da arte brasileira, de revisitar sua história, pensar e fazer uma nova história do Brasil, e de mudança de protagonismo” (Lauriano, 2023). Já o interesse de Jonathas de Andrade pela história/memória pode ser identificado no trecho da entrevista abaixo:

Meu trabalho tenta contar histórias que olhem para o passado a partir do presente, que embaralhem ficção e realidade, se apropriem de metodologias ou maneiras de ver o mundo, a sociedade que eram de ontem, mas persiste no hoje ou que se alteraram e com isso rever e organizar a maneira que a gente vive hoje e entende o mundo (Andrade, 2020, transcrição nossa).

Chama a atenção, no trecho acima, as continuidades históricas entre

passado e presente e, mesmo sem usar o termo colonialidade, há, do meu ponto de vista, aproximações claras com essa perspectiva. Compartilharei alguns aspectos da biografia, da carreira e da prática artística de Jonathas de Andrade no capítulo três.

Em resumo, e em poucas linhas, defendo que a memória social ocupa um lugar de protagonismo dentro da virada decolonial nas artes brasileiras. Uma parcela dessa geração (que é diversa e heterogênea) produz conhecimentos sobre o passado para disputar a história oficial. Ao propor um diálogo entre as viradas memorial e decolonial, trabalho com a hipótese de que a virada decolonial no contexto da arte contemporânea brasileira é, em alguma medida, uma virada memorial.

2. UM MAPEAMENTO AUDIOVISUAL DESDE O NORDESTE E A ESCOLHA DE O CASEIRO

O objetivo deste capítulo é apresentar o contexto histórico no qual *O Caseiro* está inserido: a década de 2010, que, como já foi tratado, marca o início da virada decolonial na arte brasileira, um fenômeno que tem impulsionado uma mudança significativa de paradigma na arte contemporânea do país (2022ab; 2024ab). Para a realização do mapeamento desta década, estabeleci quatro recortes (ou filtros) previamente apresentados na introdução: linguagem audiovisual; artistas legitimados/as pelo sistema da arte contemporânea; Nordeste como lugar de produção/enunciação; São Paulo como lugar de circulação.

Como mencionado previamente, nesta pesquisa, o Nordeste é um lugar de enunciação e de produção audiovisual sobre questões diversas e não exatamente sobre si mesmo. Pode ser que a escolha pelo *O Caseiro*, que é um filme que se apropria de um outro filme que tem como personagem o pernambucano Gilberto Freyre – que muito se empenhou na análise da formação sociocultural da região (Bernardes, 2007) e na construção uma ideia e uma imagem de Nordeste e de Brasil a nível nacional e internacional (Albuquerque Jr., 1999) – crie uma expectativa de mergulho profundo no Nordeste, o que não será encontrado nesta pesquisa⁴¹. O mapeamento que apresentarei a seguir, além de ser apenas um dentre outros possíveis, pode ser utilizado como base para outros/as pesquisadores/as interessados/as em outros debates sobre o Nordeste⁴².

Ao começar a trabalhar no mapeamento, me deparei com a seguinte indagação: como identificar que determinada obra foi produzida na região Nordeste? Parto dos catálogos das exposições e dos sites oficiais dos eventos, quando existentes, para responder à pergunta. A partir do que esses documentos informam sobre a biografia dos/as artistas (local de nascimento ou de residência⁴³) e sobre o lugar de produção das obras (textos

⁴¹ Muito já foi escrito sobre esse assunto. Algumas das principais referências são elencadas pelo historiador pernambucano Denis de Mendonça Bernardes no panorâmico artigo *Notas sobre a formação social do Nordeste* (2007). Este autor faz inclusive ponderações – rasura, de certa forma – às análises de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, um dos autores contemporâneos mais referenciados (dentro e fora da academia).

⁴² Todas as fontes consultadas serão compartilhadas, incluindo os links das obras (que estiverem disponíveis online), para impulsionar novas pesquisas e olhares complementares.

⁴³ Ciente de que o local de residência apresentado nos catálogos ou sites oficiais dos eventos pode estar desatualizado e, quando o/a artista aparece em mais de um evento, inseri as informações mais recentes. Não apresentar essa informação, não foi algo considerado, pois entendo que o local onde se vive tem muito a comunicar. A partir da perspectiva da decolonialidade, a localização geográfica/corporal do sujeito que enuncia (lugar de enunciação) está sempre conectada à produção de conhecimentos (geopolítica do conhecimento) (Grosfoguel, 2006).

curatoriais, legendas, sinopses e fichas técnicas), procurarei identificar os lugares de produção. Portanto, enquanto fontes, os catálogos e os sites oficiais têm papel central. Mas, nos casos em que estes documentos não forem suficientes, consultarei, principalmente, o site dos/as artistas, a Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira⁴⁴ e o site do Prêmio Pipa⁴⁵.

Iniciarei o capítulo compartilhando o mapeamento audiovisual de produções de artistas visuais legitimados/as pelo sistema da arte contemporânea com obras audiovisuais produzidas no Nordeste (2010-2019) e que circularam em determinados eventos na cidade de São Paulo, também nesta década (Bienal de São Paulo, cinco edições da Bienal Sesc_Videobrasil e a exposição *À Nordeste*). Em seguida, aprofundarei os motivos que me levaram a privilegiar a análise do filme *O Caseiro*, de Jonathas de Andrade.

2.1. UM MAPEAMENTO AUDIOVISUAL DESDE O NORDESTE (2010-2019)

Como mencionado na introdução, a definição do território e do período de circulação das obras deve-se ao fato de que, afora a capital paulista ser o principal polo e mercado de difusão e circulação brasileiro e um dos principais internacionais, latino-americano e do Sul Global, este período (2010-2019) coincide, em boa medida, com a temporada em que vivi e/ou trabalhei na capital paulista. Selecionei três eventos de arte contemporânea: cinco edições da Bienal de São Paulo (2010; 2012; 2014; 2016; 2018), cinco edições da Bienal Sesc_Videobrasil (2011; 2013; 2015; 2017; 2019) e a exposição *À Nordeste* (2019), totalizando, portanto, onze exposições. Um fator determinante nessa seleção foi ter frequentado pelo menos uma edição (no caso das bienais). Em outras palavras, por mais que o projeto desta dissertação tenha se concretizado anos depois, é possível considerar a pesquisa de campo algo fundamental nessa seleção. Sem a pretensão de esgotar esses eventos, o objetivo deste mapeamento é contribuir para a construção de um panorama de uma década emblemática.

Considero que cada um dos três eventos selecionados se posiciona no

⁴⁴ De acesso gratuito e no ar desde 2001, a Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira é um dos acervos virtuais mais relevantes hoje no país (Itaú Cultural, 2001-2024; Oliveira, 2022).

⁴⁵ O Prêmio PIPA, criado em 2010, é uma iniciativa do Instituto PIPA. Tem a intenção de ser “o mais relevante prêmio brasileiro de artes visuais” e o objetivo de “premiar e consagrar artistas já conhecidos no mercado de arte brasileiro que vêm se destacando por seus trabalhos”. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/sobre-o-premio/>.

sistema da arte contemporânea de forma distinta. Tomando de empréstimo a imagem de uma bússola, em linha gerais, é possível dizer que a Bienal de São Paulo se projeta mais para o Norte Global, a Bienal Sesc_Videobrasil se posiciona em direção ao Sul Global, enquanto *À Nordeste*, como o próprio nome revela, está voltada para o Nordeste do Brasil (29ª Bienal de São Paulo, 2010; 21ª Bienal Sesc_Videobrasil, 2019; *À Nordeste*, 2019). Acredito que de certa forma, juntos, eles dão um panorama interessante para a investigação de uma década nos recortes propostos (audiovisual; Nordeste como lugar de enunciação/produção; obras realizadas entre 2010-2019) (figuras 1, 2 e 3).

Antes de apresentar o mapeamento dos/as artistas e das obras, considero que vale a pena reunir algumas informações sobre os/as curadores/as que participaram dos referidos eventos e que têm vínculos com o Nordeste (partindo das informações sobre as biografias disponibilizadas nos catálogos e sites oficiais, somadas ao meu próprio repertório e vivência) (quadro 1). Essa vontade de comentar sobre as pessoas curadoras partiu do fato de que, na entrevista realizada com Jonathas de Andrade especialmente para essa dissertação, é perceptível que o pernambucano Moacir dos Anjos teve um papel fundamental na consolidação do artista tanto em Pernambuco quanto nacionalmente. Anjos foi diretor do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM (2001-2006) e co-curador da 29ª Bienal de São Paulo (2010)⁴⁶. Nessa ocasião, o jovem artista, cuja carreira tinha se iniciado poucos anos antes, exhibe *Educação para Adultos* (2010), projeto comissionado pela Bienal. Esse projeto recebeu bastante atenção do meio artístico e, juntamente com *Ressaca Tropical* (2009), impulsionaram a carreira de Jonathas (Andrade, 2024). Dessa maneira, a presença de curadores/as advindos/as da região Nordeste nos eventos selecionados certamente contribui para que artistas visuais sejam legitimados/as pelo sistema da arte contemporânea⁴⁷.

Quadro 1 – Dados dos/as curadores/as que nasceram e/ou moram no Nordeste nos eventos selecionados.

Nº	CURADOR/A	ONDE NASCEU, ANO / ONDE VIVE	CURADORIAS / CARGO
1	Moacir dos Anjos	Recife/PE, 1963 Vive em Recife/PE	29ª Bienal de São Paulo (2010) / Curador-geral
2	Júlia Rebouças	Aracaju/SE, 1984 Vive em Belo Horizonte/MG	32ª Bienal de São Paulo (2016) / Co-curadora 18º Festival Sesc_Videobrasil (2013-2014) / Curadora convidada

⁴⁶ Esta edição da bienal teve assistência de curadoria da também pernambucana Ana Maria Maia, que em 2022, assinou a curadoria da exposição *Jonathas de Andrade: o rebote do bote*, em comemoração aos 15 anos de carreira de Jonathas.

⁴⁷ Em relação às práticas e estratégias curatoriais de Anjos em torno “dos artistas nordestinos” e da “nordes-tinidade” em circulação em espaços hegemônicos da arte contemporânea ver Lima (2021).

			19ª Festival Sesc_Videobrasil (2015) / Curadora convidada
3	Solange Farkas	Feira de Santana/BA, 1955 Vive em São Paulo/SP	Idealização, curadoria-geral (17º e 18º Festival) e direção-geral (a partir do 19º Festival)
4	Bitu Cassundé	Várzea Alegre/CE, 1974 Vive no Crato/CE	19ª Festival Sesc_Videobrasil (2015) / Curador convidada; À Nordeste (2019) / Co-curador
5	Diego Matos	Fortaleza/CE, 1979 Vive em São Paulo/SP	20ª Festival Sesc_Videobrasil (2017-2018) / Curador convidado
6	Clarissa Diniz	Recife/PE, 1985 Vive no Rio de Janeiro/RJ	À Nordeste (2019) / Co-curadora

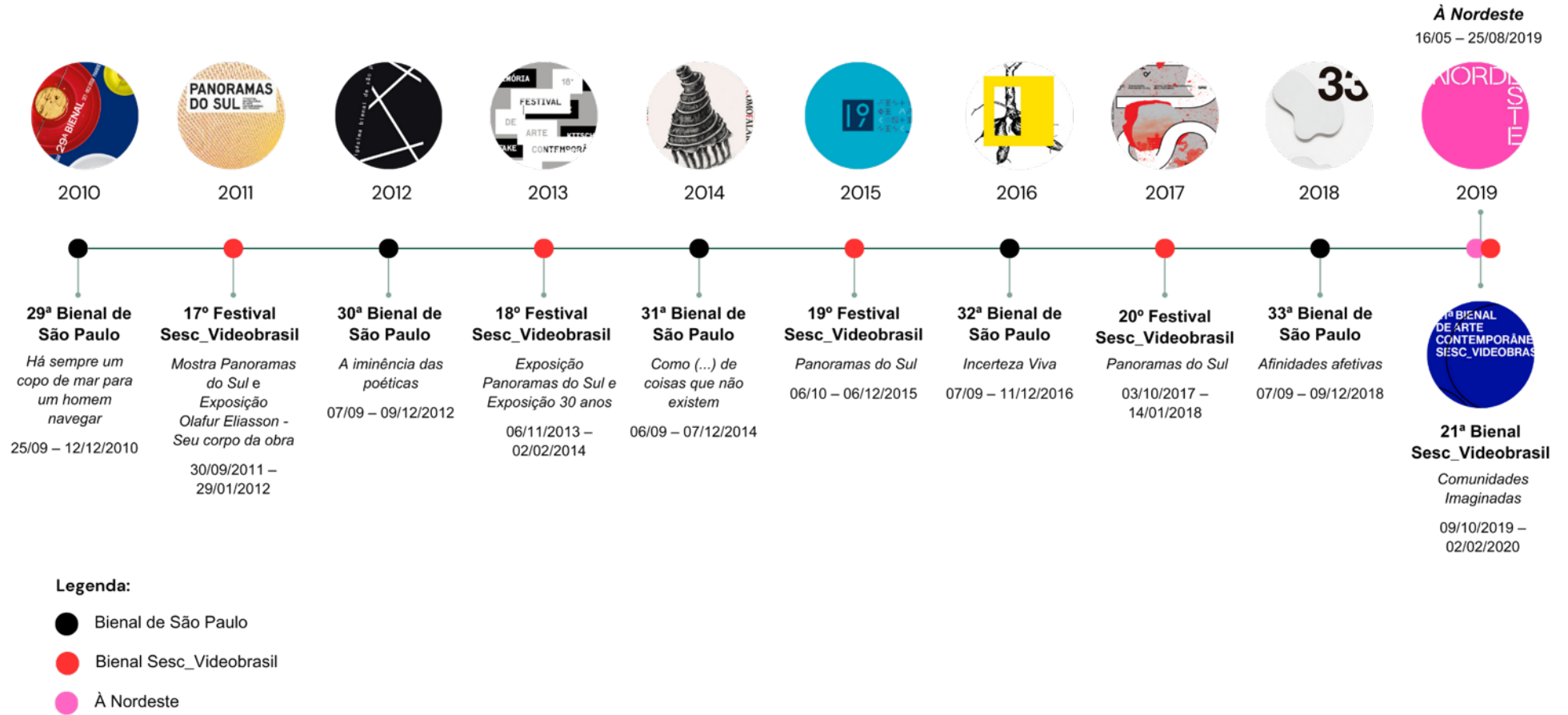
Fonte: a autora, 2024.

A partir das informações que tive acesso até o presente momento, todas as seis pessoas nasceram na região e a maioria delas moram no Sudeste – e quem permanece em seus estados de origem são homens. Ainda sobre a questão do território, cabe destacar que apenas Farkas e Cassundé não nasceram em capitais (embora tenham nascidos em cidades do interior, elas têm tamanhos e quantidade de habitantes muito distintas) e somente Rebouças, sergipana, está fora do eixo Ceará-Pernambuco-Bahia, estados economicamente mais ricos do Nordeste.

Olhando para questão de gênero, vale destacar o protagonismo de Farkas, uma das pioneiras na curadoria de videoarte no Brasil, criadora e diretora da Associação Cultural Videobrasil (22ª Bienal Sesc_Videobrasil, 2023), e de Rebouças, atualmente diretora artística do Instituto Inhotim (Andrade, 2024), a única pessoa com passagens tanto pela Bienal de São Paulo quanto pelo Videobrasil. Feitos os comentários sobre as curadorias, a seguir situarei historicamente e conceitualmente, de forma panorâmica, cada um dos três eventos selecionados⁴⁸.

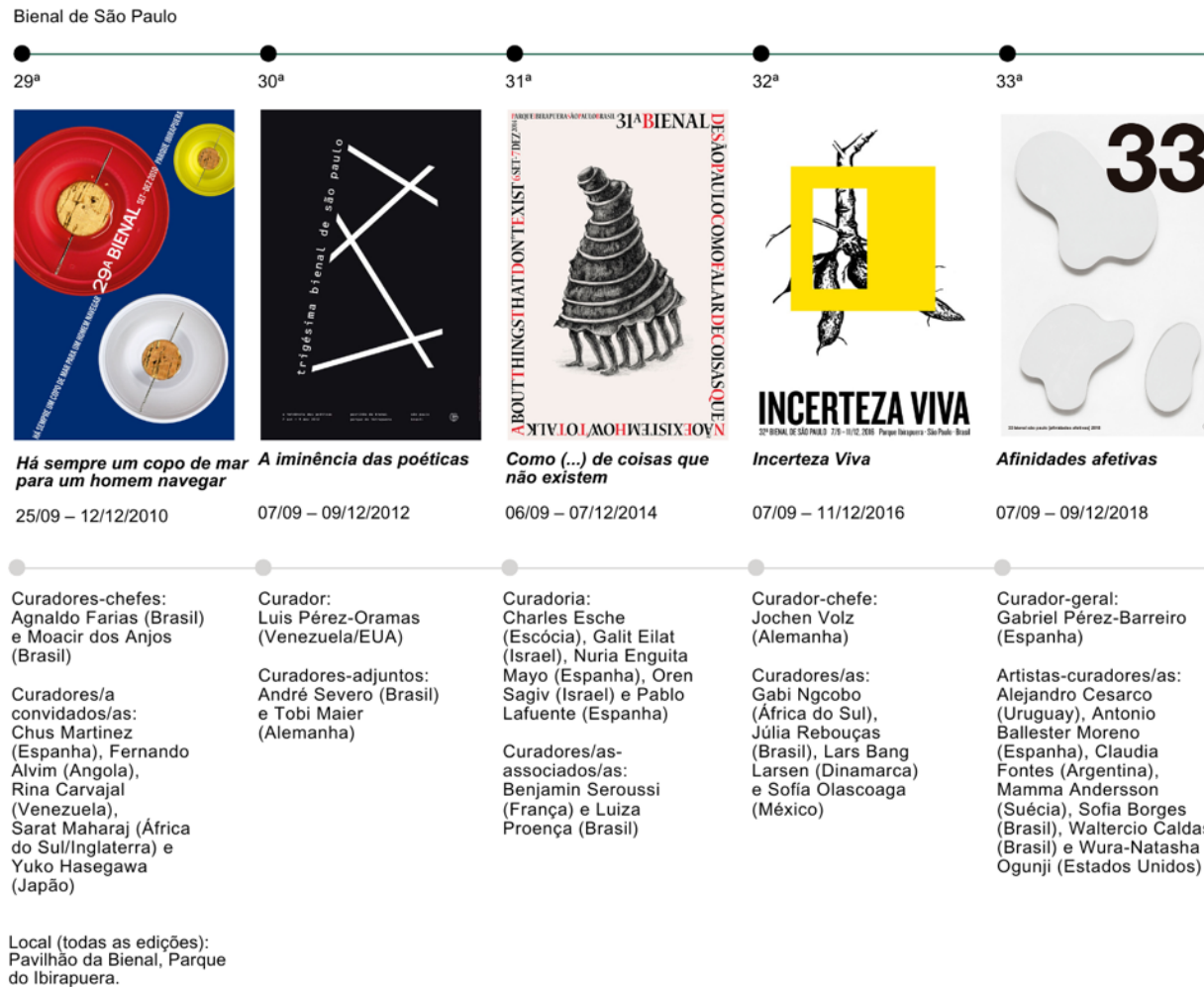
⁴⁸ Em relação ao perfil étnico-racial dos/as curadores/as, esta pesquisa não aprofundou essa investigação, pois foi possível realizar uma consulta individual para que cada um pudesse se autodeclarar.

Figura 1 – Linha do tempo (2010-2019): Bienal de São Paulo, Bienal Sesc_Videobrasil e À Nordeste.



Fonte: a autora, 2024.

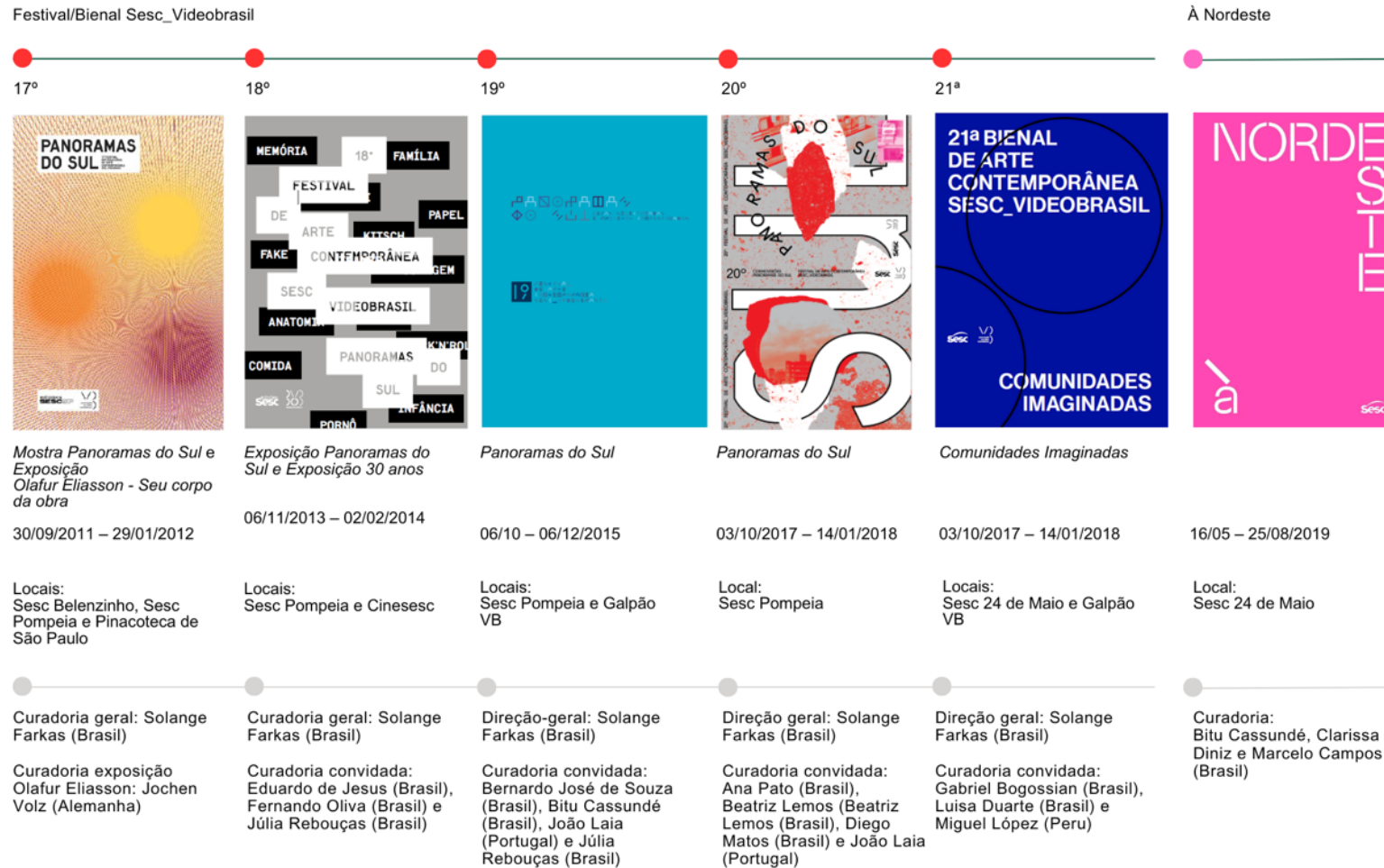
Figura 2 – Informações sobre a Bienal de São Paulo (2010-2018).



Fonte: a autora, 2024⁴⁹.

⁴⁹ Links: 29ª Bienal ([site oficial](#), [catálogo](#), [cartaz](#)); 30ª Bienal ([site oficial](#), [catálogo](#), [cartaz](#)); 31ª Bienal ([site oficial](#), [catálogo](#), [cartaz](#)); 32ª Bienal ([site oficial](#), [catálogo](#), [cartaz](#)); 33ª Bienal ([site oficial](#), [catálogo](#), [cartaz](#)).

Figura 3 – Informações sobre o Festival/Bienal Sesc_Videobrasil e a exposição À Nordeste (2010-2019).



Fonte: a autora, 2024⁵⁰

⁵⁰ Links: 17º Festival ([site oficial](#), [catálogo](#)); 18º Festival ([site oficial](#), [catálogo](#)); 19º Festival ([site oficial](#), [catálogo](#)); 20º Festival ([site oficial](#), [catálogo](#)); 21ª Bienal ([site oficial](#), [catálogo](#)); À Nordeste ([catálogo](#)).

2.1.1. Bienal de São Paulo, Bienal Sesc_Videobrasil e À Nordeste

A Bienal de São Paulo é o principal evento brasileiro no calendário internacional e, junto à Bienal de Veneza (Itália) e a Documenta de Kassel (Alemanha), ocupa lugar central no circuito artístico internacional de arte contemporânea (29ª Bienal de São Paulo, 2010; 30ª Bienal de São Paulo, 2012). Criada em 1951, no contexto pós-guerra, por iniciativa do empresário paulista de ascendência italiana Francisco Matarazzo Sobrinho⁵¹ (Bienal, 2024; Bienal de São Paulo, 2024), teve como inspiração a própria Bienal de Veneza (29ª Bienal de São Paulo, 2010), uma das mais antigas e prestigiadas exposições de arte do mundo, cuja origem data de 1895 (La Biennale di Venezia, 2023). Em sentido cronológico, a Bienal de São Paulo é considerada “a segunda megaexposição de arte contemporânea do mundo” (29ª Bienal de São Paulo, 2010) – já a Documenta de Kassel teve sua primeira edição em 1955 (Documenta, 2024). Desde 1954, quando foi construído o Pavilhão da Bienal (ou Pavilhão Ciccillo Matarazzo), o evento acontece neste local, no Parque do Ibirapuera, no bairro da Vila Mariana⁵².

Criada a partir do desejo de internacionalização da arte moderna brasileira, seguindo um modelo canônico europeu de megaexposições, entendo que a Bienal de São Paulo, ainda hoje, disputa/divide com a Europa (Itália e Alemanha, especificamente) a atenção da comunidade artística internacional. E são muitos os atributos de grandeza e valor atribuídos a este evento em relação ao território: “[...] a primeira exposição de arte moderna de grande porte realizada fora dos centros culturais europeus e norte-americanos” (Bienal, 2024); “a maior [exposição] do hemisfério sul” (Bienal de São Paulo, 2024). Apesar de mudanças recentes⁵³, sobretudo em relação aos corpos curatoriais e artísticos, no sentido de “sulear-se” (Campos, 1999), tenho a impressão que, em relação ao demais eventos aqui

⁵¹ O empresário também está ligado a outras realizações culturais em São Paulo nesta mesma época, como o Teatro Brasileiro de Comédia (1948), o Museu de Arte Moderna de São Paulo (1949) e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949) (Bienal de São Paulo, 2024).

⁵² Com projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer, o Pavilhão da Bienal foi inaugurado em comemoração aos 400 anos da cidade de São Paulo. Assim como todo o Parque do Ibirapuera, ele é tombado como patrimônio histórico. (Parque, 2024).

⁵³ Em relação às mudanças recentes, a 34ª edição (2021) é reconhecida como aquela com a maior representatividade de artistas indígenas em 70 anos da existência da Bienal, equivalente a cerca de 10% do corpo de artistas (Hirszman, 2021; Contemporary And, 2021). Como já mencionado, a 35ª edição (2023), é considerada histórica por ter aproximadamente 80% de artistas negros/as, indígenas/as e não-brancos/as (Fonseca, 2023), além de ter um time curatorial formado predominantemente por expoentes do pensamento decolonial no Brasil e no mundo. Importante destacar ainda, que não estamos desconsiderando que essa guinada mais ao Sul não tenha ocorrido antes de 2021, mas observo que ela se torna mais evidente (e comentada) a partir de então.

selecionados (Bienal Sesc_Videobrasil e À Nordeste), a Bienal de São Paulo, considerando sobretudo o peso institucional que a fundação homônima, é o que mais se molda e se volta aos parâmetros do Norte Global.

Já a Bienal Sesc_Videobrasil⁵⁴, uma parceria entre a Associação Cultural Videobrasil e o Serviço Social do Comércio de São Paulo (Sesc São Paulo), traz o Sul Global para si desde meados da década de 1990. Idealizado por Solange Farkas, sua primeira edição aconteceu em 1983, nos anos derradeiros da ditadura civil-militar (1964-1985). Com um “olhar contestador” da situação política brasileira, tinha como catalisador inicial dar visibilidade “à inovadora produção em vídeo que se difundia pelo país” (Associação Cultural Videobrasil, 2024a).

A guinada ao Sul, ou o “ajuste de rota”, contudo, se deu especificamente em 1994 (21ª Bienal Sesc_Videobrasil, 2019, p. 37). A partir de então, estabeleceu-se um foco mais específico na produção do chamado Sul Global – definido pela instituição como: “termo que se refere aos territórios à margem do capitalismo central, localizados principalmente na América Latina, África, Leste Europeu, Ásia e Oriente Médio” (Associação Cultural Videobrasil, 2024a); “regiões de menor representatividade no circuito tradicional”; “[território] fora do eixo tradicionalmente abastado, mapeado e estabelecido”; “regiões de passado colonial” (21ª Bienal Sesc_Videobrasil, 2019, p. 37). Também foi nesse período que a parceria com o Sesc São Paulo foi estabelecida (a sigla da instituição foi incorporada ao nome do evento apenas em 2007). Inicialmente voltada para o vídeo e para a arte eletrônica, a partir de 2011, passou a englobar outras linguagens e suportes artísticos (Associação Cultural Videobrasil, 2024a). Ao longo dos anos, o evento aconteceu em diferentes espaços expositivos. Especificamente entre 2010 e 2019, ocupou nas unidades Sesc Belenzinho, Pompeia, 24 de Maio e CineSesc, na Pinacoteca de São Paulo e no Galpão VB (sede da Associação Cultural Videobrasil).

O recorte temporal escolhido para esta pesquisa contempla, portanto, a nova etapa conceitual do evento, que tem o enfoque no Sul Global e na diversidade de linguagens artísticas. Veremos a seguir que mesmo assim, em comparação com a Bienal

⁵⁴ Hoje intitulada Bienal Sesc_Videobrasil, até a sua 20ª edição era denominada Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil (ou, para facilitar, apenas como Festival Sesc_Videobrasil). Ao longo de seus mais de 40 anos de existência, o evento teve sua nomenclatura alterada devido a mudanças conceituais e ao estabelecimento de parcerias institucionais. Para mais informações, sugerimos o livro *Videobrasil: Três Décadas de Vídeo, Arte, Encontros e Transformações* (2013), a plataforma *Especial 40 anos* (<https://videobrasil40anos.com.br/>) e a série *Artigos Históricos* (<https://bienalsescvideobrasil.org.br/artigos/>). Nesta dissertação, para tratar de forma geral do evento, opto por Bienal Sesc_Videobrasil ou apenas Sesc_Videobrasil.

de São Paulo, a quantidade de obras audiovisuais (dentro dos nossos recortes desta pesquisa) é um pouco mais do que o dobro para a mesma época, de maneira que o vídeo ainda parece ser algo que identifica a Bienal Sesc_Videobrasil.

Uma nova mudança aconteceu em 2020, consolidando sua internacionalização. Desde então, o evento está inserido no calendário internacional de Bienais (21ª Bienal Sesc_Videobrasil, 2020) sendo anunciado como o “principal encontro de arte contemporânea com foco no Sul geopolítico do mundo” que “mapeia a arte dessa região e é reconhecido internacionalmente por seu importante papel na formação e manutenção de uma ativa rede de artistas e instituições” (Associação Cultural Videobrasil, 2024b).

Por último, como o próprio nome anuncia, a exposição *À Nordeste*, direciona-se à região mais a nordeste do Brasil. Diferentemente dos demais eventos aqui selecionados, esta exposição propõe olhar para a cena local brasileira desde o Nordeste. No entanto, fez isso sem impor exclusivamente um mapeamento das produções realizadas na região ou apenas de autorias nordestinas – mesmo que a maioria dos/as artistas participantes sejam da região (Contemporary And, 2019). Há, inclusive, a participação de artistas de outros países⁵⁵. Sob curadoria de Bitu Cassundé, Clarissa Diniz e Marcelo Campos⁵⁶, a mostra teve uma única edição, entre maio e agosto de 2019, no Sesc 24 de Maio, na região central de São Paulo.

O contexto político de pesquisa, produção e realização de *À Nordeste* foi marcado por uma intensa tensão. Inaugurada durante o primeiro ano do governo de Jair Bolsonaro (2019-2023) – que tinha, entre tantos “inimigos” os/as trabalhadores/as da arte e da cultura em sua pluralidade (Spyer, 2019) – a mostra é fruto de pesquisas de campo realizadas pela equipe curatorial em diversas cidades do Nordeste⁵⁷ durante a disputa eleitoral de 2018 e os primeiros meses de 2019 (*À Nordeste*, 2019; Contemporary And, 2019). Durante as viagens, os curadores e a curadora testemunharam as lutas e as resistências políticas de grupos sociais locais mais alinhados à esquerda (*À Nordeste*, 2019; Sesc São

⁵⁵ Exemplos: Benjamin de Burca (Alemanha) e Walter Riedweg (Suíça).

⁵⁶ Como observado por Rivitti (2019), cada um dos curadores é reconhecido sobretudo por seus trabalhos em um desses estados: Cassundé (Ceará), Diniz (Pernambuco) e Campos (Bahia, apesar de nascido no Rio de Janeiro, tem raízes e pesquisas nesse estado). Vale trazer ainda que o catálogo da exposição conta com um ensaio assinado por pelo menos uma pessoa de cada um dos nove estados do Nordeste, mesmo assim, esse coletivo curatorial é formado por representantes dos estados nordestinos mais hegemônicos.

⁵⁷ As viagens tinham como objetivo “conhecer novos artistas e projetos para moldar a curadoria da exposição”, uma vez que esta teve como intenção ir além dos/das artistas já estabelecidos/as no sistema da arte (*À Nordeste*, 2019). Ainda sobre o partido curatorial, optou-se “por uma postura inclusiva em detrimento de um recorte específico e direcionado. Não há cortes geracionais, nem por linguagem. Na mostra, convivem trabalhos mais antigos e recentes, altamente tecnológicos e artesanais” (Rivitti, 2019). Essa diversidade rendeu críticas pouco simpáticas por parte de críticos/as paulistas de renome como Aracy Amaral e Tadeu Chiarelli e uma réplica por parte da curadoria (Arte!Brasileiros, 2019ab; Rivitti, 2019).

Paulo, 2019) e, na volta, tiveram que lidar com uma vigilância acentuada e preocupação com censura de obras⁵⁸.

Em relação ao título, uma crase desobediente foi usada com múltiplas funcionalidades: subverter a norma culta, desafiar o estereótipo regionalista, tornar ambíguas as coerções de gênero e sexualidade e “indicar movimento, trânsitos que questionam estigmas e destinos” (*À Nordeste*, 2019, p. 8)⁵⁹.

Com esse conjunto riquíssimo, diverso e heterogêneo de obras e artistas, não temos qualquer pretensão em apresentar ao público o que é o Nordeste hoje, mas, sim, o que é estar à Nordeste. Sob essa perspectiva, lançamos luz sobre jogos políticos e estéticos, marcados por contraposições em relações às hegemonias, centralidades e, inclusive, outras periferias (Diniz, 2019).

Crasear uma palavra masculina parece encontrar pontos de diálogo com o que o poeta, mestre quilombola e ativista Antônio Bispo dos Santos, o Nêgo Bispo, chama de “guerra das denominações”: o gesto de “enfeitiçar a língua” ou “contracolonizar⁶⁰ as palavras” para contrariar o projeto colonial (Santos, 2023a, p. 13-14).

Entendo que “estar à Nordeste” é assumir um lugar de enunciação específico que pensa o mundo a partir/desde o Nordeste e, ao fazer isso, disputa um espaço de visibilidade, se contrapondo a hegemonias e centralidades do mercado da arte contemporânea brasileira, representado sobretudo pelo eixo São Paulo-Rio de Janeiro. Essa proposição sinalizaria de alguma maneira, uma espécie de “epistemologias do Nordeste”⁶¹? Compreendo que da mesma forma que a Bienal Sesc_Videobrasil se volta à “arte contemporânea realizada fora do eixo tradicionalmente abastado, mapeado e estabelecido” (Associação Cultural Videobrasil, 2019, p. 37), a exposição *À Nordeste*, faz algo semelhante – mas,

⁵⁸ Algumas informações sobre a percepção do contexto político durante as viagens de pesquisa foram obtidas com os curadores em uma aula online e aberta organizada pela professora Carolina Ruoso em julho de 2023 – e realizada pelo Laboratório de Curadoria de Exposições Bisi Silva, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Nesta ocasião, foi destacado como ponto de virada do avanço conservador sobre as exposições de arte, o cancelamento da mostra *Queer museu: cartografias das diferenças na arte brasileira*, realizada em 2017 no Santander Cultural, em Porto Alegre. Por pressão, sobretudo via redes sociais, de forças conservadoras da sociedade civil, entre elas associações religiosas e o Movimento Brasil Livre (MBL), esta exposição foi cancelada (Bentes, 2017).

⁵⁹ O título da exposição advém de um texto/provocação do artista Yuri Firmeza intitulado “A Nordeste de que?” (2011), incluído no catálogo da exposição (*À Nordeste*, 2019).

⁶⁰ Termo cunhado pelo autor para identificar a sua estratégia (e de seu grupo) de enfrentamento ao colonialismo que consiste em “contrair o colonialismo”. “Se você foi colonizado e isso te incomoda, você vai precisar lutar para se descolonizar e descolonizar os seus. Isso é a função da decolonialidade. Eu sou quilombola, eu não fui colonizado. Porque, se eu tivesse sido colonizado, eu seria um negro incluído na sociedade brasileira. Então, no meu caso, eu tenho que *contracolonizar* – contrariar o colonialismo. (...) O colonialismo está aí vivente, cada vez mais sofisticado” (Santos, 2023b, grifo nosso).

⁶¹ Durante a referida aula organizada pelo Laboratório de Curadoria de Exposições Bisi Silva, e se as minhas anotações estiverem corretas, a professora Carolina Ruoso comentou suas impressões sobre o uso da crase para indicar uma “virada epistêmica”, onde estar “à Nordeste” passa a ser um valor e a indicação de um modo de estar no mundo dar artes. Uma ideia diretamente influenciada pela decolonialidade e pelas epistemologias do Sul.

por sua vez, aponta para o colonialismo interno ou as “assimetrias do Sul”, tensionando o mercado⁶².

Como observado pela crítica de arte e curadora Thais Rivitti (2019), esta exposição trouxe a possibilidade de ver trabalhos de artistas cujas obras circularam pouco na cidade de São Paulo – o que evidencia que apenas o gesto de mapeamento proposto nesta dissertação significa por si só um trabalho de pesquisa relevante num mercado de arte assimétrico. A observação de Rivitti pode ser averiguada ao comparar a quantidade de obras selecionadas por evento: do total de 32 obras selecionadas por mim para compor o mapeamento proposto (quadros 2, 3 e 4), 19 foram exibidas em *À Nordeste*, evento de uma única edição *versus* dois eventos com cinco edições cada (uma década da Bienal de São Paulo com apenas quatro obras e uma década da Bienal Sesc_Videobrasil com nove obras). Apesar de *À Nordeste* ser uma curadoria que privilegia a região, talvez isso não seja suficiente para justificar essa diferença quantitativa.

Importante comentar que a lista de obras extraídas de *À Nordeste* (quadro 4) poderia ser maior se eu tivesse considerado algumas obras mais “à Nordeste” (mais à margem da arte contemporânea). A exemplo de *Teile e zaga do passinho* (2019), da humorista e influenciadora digital Alcione Alves (Recife, Pernambuco, 1989), obra filmada na praça do Marco Zero, com Parque das Esculturas Francisco Brennand ao fundo (com destaque para a imponente Torre de Cristal). Uma vez que não achei outras exposições de arte contemporânea em que seu trabalho foi exibido optei por desconsiderar a referida obra apesar de reconhecer a sua potência⁶³.

Ainda em relação a exposição *À Nordeste*, também desconsidere as obras de artistas visuais legitimados/as no circuito de arte contemporânea, mas que não consegui identificar se foram produzidas no Nordeste. Seja porque essa informação não é mencionada na própria obra, nos créditos finais ou outras fontes consultadas. Um dos exemplos é a obra *Aiku'è (r-existo)* (2017), da artista Zahy Tentehar (Aldeia Colônia, Reserva Indígena Cana Brava Maranhão, 1989)⁶⁴. Apesar da visibilidade no cenário artístico (em 2021, ela

⁶² Considero que *À Nordeste* estabelece diálogos com pelo menos duas exposições: *Nordestes* (1999), realizada no Sesc Pompeia e com curadoria de Moacir do Anjos e a 3ª Bienal da Bahia, intitulada *Tudo é Nordeste?* (2014), realizada pelo Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-Bahia) e com curadoria de Ana Pato, Ayrson Heráclito e Marcelo Rezende (Freitas Lima, 2021, p. 45; 3ª Bienal da Bahia, 2014).

⁶³ Cabe ressaltar que os curadores de *À Nordeste* não apenas abordam os colonialismos internos em suas práticas curatoriais, mas também desafiam e tensionam a própria história da arte ao questionar o que é ou não considerado arte. Exemplos marcantes dessa postura são a *Bienal Naïfs do Brasil* (2016), que contou com a cocuradoria de Diniz, e a *Dos Brasís* (2022), que teve a cocuradoria de Campos.

⁶⁴ Até setembro de 2023, a obra estava disponível no perfil da artista no Youtube. Informações sobre biografia disponíveis em: <https://www.masp.org.br/exposicoes/zahy-guajajara> e <https://archive.file.org.br/participantes/zahy-tentehar/>.

ocupou a Sala de Vídeo do Masp, no contexto da exposição *Histórias brasileiras*, por exemplo), não encontrei informações sobre onde a performance em vídeo foi filmada – e, uma vez que Tentehar mora no Rio de Janeiro há anos, é possível que a obra tenha sido filmada nesta cidade.

Para finalizar, cabe ainda compartilhar que *À Nordeste* foi dividida em oito núcleos: futuros, (de)colonialidades, trabalho, insurgências, linguagens, desejos, cidades e naturezas (*À Nordeste*, 2019). Ou seja, um deles aborda diretamente o tema da decolonialidade nas artes, e mais uma vez, com artifícios/recursos gráficos da língua portuguesa, põe o prefixo *de* entre parênteses e grafa a palavra no plural. Leio, nesse gesto, uma possível sugestão de pluralidade de vozes decoloniais e a recusa de fixar as práticas e as poéticas decoloniais sob um rótulo.

Não é meu objetivo aqui adentrar em pormenores curatoriais das demais exposições. As considerações anteriores sobre *À Nordeste* foram possíveis por se tratar de uma exposição e não de um conjunto de exposições, como acontece com as duas bienais. Todavia, em relação a estas, gostaria de destacar algumas questões mais gerais que chamaram a minha atenção. Do ponto de vista mais teórico, o título da 30ª Bienal de São Paulo (2012), *A iminência das poéticas*, foi concebido numa conversa do curador Luis Pérez-Oramas com Homi K. Bhabha, um dos mais celebrados pensadores dos estudos pós-coloniais na contemporaneidade (30ª Bienal de São Paulo, 2012). Bhabha assina, inclusive, um dos textos do catálogo, intitulado *Arte e iminência*. Já em termos mais práticos, também merece atenção a plataforma da Videobrasil, pela organização e facilidade de acesso, em comparação aos demais eventos, às informações e materiais de pesquisa.

A partir do que foi apresentado, considero relevante chamar a atenção para mais um ponto. Se, até meados da década de 2010 o vocabulário decolonial ainda não aparece como um destaque – só identifiquei a menção mais expressiva (núcleo expositivo) à decolonialidade em *À Nordeste* –, a temática Sul Global, por outro lado, já estava presente como eixo central curatorial (no caso do Videobrasil, pelo menos desde 1994).

Enquanto em *À Nordeste* (2019) “(de)colonialidade” é um dos oito núcleos da exposição, há menções muito pontuais ao termo (e suas variações) nos demais eventos. No catálogo da 32ª Bienal de São Paulo (2016) aparece duas vezes: nos textos sobre Grada Kilomba (“temas decoloniais”) e Katia Sepúlveda (“feminismo decolonial”). No catálogo da 33ª Bienal de São Paulo (2018) a ideia é mencionada uma vez numa entrevista com Wura-Natasha Ogunji (“prática decolonial”). Na 21ª Bienal Sesc_Videobrasil (2019), são três referências à decolonialidade: no texto de curadoria (“sob um ponto de vista decolonial”), nos

textos sobre Luiz de Abreu (“sob um ponto de vista decolonial”) e No Martins (“a partir de um ponto de vista decolonial”). Essa pequena observação parece corroborar com os estudos de Paiva (2022ab; 2024ab), que indicam que a virada decolonial na arte contemporânea (o que também inclui o uso do termo decolonial e suas variações, como “decolonialidade”; “decolonizar”; “decolonize-se”) vai se consolidando quanto mais próximo da virada da década de 2010 para a de 2020⁶⁵.

Na primeira década do século XXI, “o Sul Global foi a categoria mais poderosa para apresentar alternativas de futuro à globalização neoliberal, assim como para revitalizar diferentes lutas por descolonização”, com os poderes emergentes de Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul (BRICS) e a “maré/onda rosa” na América Latina, (Ballesstrin, 2020). O mapeamento apresentado nos permite inferir que, no campo das artes visuais brasileiras, houve inicialmente um “giro ao Sul” na primeira década, e posteriormente um “giro decolonial” a partir da segunda década.

No item a seguir, apresentarei o mapeamento de obras e uma análise mais geral das informações coletadas.

2.1.1.1. *Disputas pelas memórias*

Antes de apresentar a lista de obras mapeadas, vale a pena recordar o percurso de trabalho. Partindo da análise de catálogos e sites oficiais dos eventos, observei os dados biográficos (lugar de nascimento e residência – que na maioria das vezes implicou o Nordeste como lugar de produção) e as sinopses ou legendas das obras. Além da Enciclopédia do Itaú Cultural e do site do prêmio PIPA, a minha própria experiência na área também colaborou, em alguns casos, para esclarecer alguma dúvida, assim como consultas a sites oficiais dos/as artistas ou das galerias que os/as representam.

Como já foi mencionado, selecionei 32 obras (a partir das intersecções definidas: linguagem audiovisual; artistas legitimados/as pelo sistema da arte contemporânea; Nordeste como lugar de produção/enunciação; obras realizadas entre 2010 e 2019). Sendo, 19 obras foram exibidas em *À Nordeste*, quatro em uma década de Bienal de São Paulo e nove obras em uma década do Sesc_Videobrasil.

⁶⁵ Grada Kilomba (Lisboa, Portugal, 1968); Katia Sepúlveda (Santiago, Chile, 1978); Wura-Natasha Ogunji (Estados Unidos/Nigéria, 1970); Luiz de Abreu (Araguari, Minas Gerais, Brasil, 1963); No Martins (São Paulo, São Paulo, 1987).

A seleção das obras da exposição *À Nordeste* foi mais desafiadora, algo que também adiantei parcialmente no subitem anterior. Uma vez que a sua proposta conceitual era reunir um conjunto bastante heterogêneo de obras, sem a intenção de privilegiar uma geração ou grupo específico, misturando artistas consagrados/as com aqueles/as mais ou menos emergentes. Reafirmando o que já disse, esse mapeamento é um entre alguns possíveis.

Quadro 2 – Seleção de obras: Bienal de São Paulo (2010-2018)*.

EVENTO / ANO	Nº	ARTISTA	ONDE NASCEU, ANO - ONDE VIVE	OBRA	ANO	INFORMAÇÕES TÉCNICAS ⁶⁶	LUGAR DE PRODUÇÃO	ACESSO À OBRA
31ª Bienal de São Paulo 2014	1	Virginia de Medeiros	Feira de Santana, BA, 1973 - Vive em São Paulo, SP	<i>Sérgio e Simone #2</i>	2007-2014	Vídeo em 3 canais, cor, som surround 20'	Cidade Baixa, Salvador, BA	Link⁶⁷
	2	Yuri Firmeza	São Paulo, SP, 1982 - Vive em Fortaleza, CE	<i>Nada é</i>	2014	Vídeo (som, cor), 32'	Alcântara, MA	n/a
32ª Bienal de São Paulo 2016	3	Bárbara Wagner e Benjamin de Burca ⁶⁸	Brasília, DF, 1980; Munique, Alemanha, 1975 - Vivem em Recife / PE	<i>Estás vendo coisas</i>	2016	Videoinstalação, vídeo 4K HD (cor, som), 16'	Planeta Show, Recife, PE	Link⁶⁹
	4	Jonathas de Andrade	Maceió, AL, 1982 - Vive em Recife, PE	<i>O peixe</i>	2016	Filme 16mm digitalizado em 2K, 37'	Manguezais de Alagoas	Link⁷⁰

⁶⁶ Percebo que é comum haver variação, a depender da fonte, sobre o tempo de duração das obras em vídeo. Quando for considerado relevante, farei comentários a respeito.

⁶⁷ As informações sobre esta obra, disponibilizadas no catálogo da 31ª Bienal de São Paulo, se mostram imprecisas. Ao pesquisar no site da galeria Nara Roesler, que atualmente representa a artista, me deparei com fotografias da montagem na bienal e identifiquei que possivelmente trata-se de *Sérgio e Simone #2*, versão do filme em um único canal com três janelas de projeção. Portfólio disponível em: <https://nararoesler.art/artists/62-virginia-de-medeiros/>.

⁶⁸ No catálogo da 32ª Bienal de São Paulo, apenas a Bárbara Wagner aparece na lista geral de artistas participantes. No texto dedicado à obra, Benjamin de Burca é citado como co-autor e seus dados biográficos (local e ano de nascimento) não são apresentados. Os dados apresentados no quadro 2 foram retirados dos catálogos das outras exposições que a dupla participou (20º Festival Sesc_Videobrasil e *À Nordeste*).

⁶⁹ O link de acesso a esta obra está disponível no portfólio da dupla no site da galeria Fortes D'Aloia & Gabriel (<https://vimeo.com/204052672>) (mediante senha: fdag).

⁷⁰ Na ficha técnica desta disponibilizada no catálogo da 32ª Bienal, consta a duração de 37'. No entanto, no perfil do Vimeo da produtora Desvia, uma versão da obra com 23' (disponível em: <https://vimeo.com/191560038>).

*A partir das intersecções definidas: linguagem audiovisual; Nordeste como lugar de produção; obras realizadas entre 2010 e 2019. Fonte: a autora, 2024.

Quadro 3 – Seleção de obras: Bienal Sesc_Videobrasil (2010-2019)*.

EVENTO / ANO	Nº	ARTISTA	ONDE NASCEU, ANO - ONDE VIVE	OBRA	ANO	INFORMAÇÕES TÉCNICAS	LUGAR DE PRODUÇÃO	ACESSO À OBRA
20º Festival Sesc_Videobrasil 2017-2018	5	Bárbara Wagner e Benjamin de Burca	Brasília, DF, 1980; Munique, Alemanha, 1975 - Vivem em Recife, PE	<i>Faz que vai</i>	2015	Vídeo, 1929x1080, 16:9, PAL, cor, 5.1, 12'	Recife, PE	Link ⁷¹
18º Festival Sesc_Videobrasil 2013-2014	6	Ayrson Heráclito	Macaúbas, BA, 1968 - Vive entre Cachoeira e Salvador, BA	<i>Funfun</i>	2012	Videoinstalação. 2 canais, estéreo, cor, 16: 9, <i>loop</i> , 4'08"	Cachoeira, BA	n/a
	7	Caetano Dias	Feira de Santana, BA, 1959 - Vive em Salvador, BA	<i>Rabeca</i>	2013	Vídeo, digital 5.1, cor, 16:9, 71'	Bahia, Rio São Francisco	Link
	8	Gabriel Mascaro	Recife, PE, 1983 - Vive em Recife, PE	<i>Doméstica</i>	2012	Vídeo, estéreo, cor, 16:9, 75'	Recife, Salvador, Manaus, São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília	Link
	9	Virginia de Medeiros	Feira de Santana, BA, 1973 - Vive em São Paulo, SP	<i>Sergio e Simone #1</i> ⁷²	2010	Vídeo, estéreo, cor, 16:9, <i>loop</i> , 10'	Salvador, BA	Link
17º Sesc_Videobrasil 2011-2012	10	Ayrson Heráclito	Macaúbas, BA, 1968 - Vive entre Cachoeira e Salvador, BA	<i>Buruburu</i>	2010	Videoinstalação, dois canais, 3'07"	Bahia ⁷³	Link

⁷¹ Disponível no portfólio da dupla no site da galeria Fortes D'Aloia & Gabriel (<https://vimeo.com/191270427/93139a2d11>) mediante senha (fdag).

⁷² No catálogo da exposição, o nome da obra aparece apenas como *Sérgio e Simone*. Já no site da artista, entendo que esta montagem atualmente está nomeada como *Sérgio e Simone #1*. Optei por seguir com esta segunda opção. Informações disponíveis em: <https://virginiademedeiros.com.br/obras/sergio-e-simone/>.

⁷³ A sinopse da obra, assim como outros textos consultados, não indica o local de produção. Contudo, pelas palavras-chave apresentadas na página da obra no site do Videobrasil (Salvador, Bahia, Brasil), e sobretudo pelo histórico de trabalhos do artista feitos na Bahia e sua conexão com o universo do candomblé, inferi que o local de produção é este estado.

	11	Chico Dantas	Santa Luzia, PB, 1950. Vive em João Pessoa, PB	<i>Via República</i>	2010	Vídeo, 6'18"	Rua da República, João Pessoa, PB	Link
	12	Danillo Barata	Salvador, BA, 1976 - Vive em São Félix, BA	<i>Bruce Nauman`s Friend</i>	2010	Videoinstalação, três canais	Bahia ⁷⁴	n/a
	13	Gabriel Mascaro	Recife, PE, 1983 - Vive em Recife, PE	<i>As aventuras de Paulo Bruscky</i>	2010	Vídeo, 19'58"	Criação de Recife na plataforma de realidade virtual <i>Second Life</i> ⁷⁵	Link

*A partir das intersecções definidas: linguagem audiovisual; Nordeste como lugar de produção; obras realizadas entre 2010 e 2019. Fonte: a autora, 2024.

Quadro 4 – Seleção obras: À Nordeste (2019)*.

Nº	ARTISTA	ONDE NASCEU, ANO - ONDE VIVE	OBRA	ANO	INFORMAÇÕES TÉCNICAS	LUGAR DE PRODUÇÃO	ACESSO À OBRA
14	Ayrson Heráclito, Iuri Passos e Kabo Duka	Macaúbas, BA, 1968; Salvador, BA, 1980; Salvador, BA, 1976	<i>Ijó Mimó</i>	2019	Videoinstalação em dois canais, 6'	Bahia ⁷⁶	n/a
15	Bárbara Wagner e Benjamin de Burca	Brasília, DF, 1980; Munique, Alemanha, 1975 - Vivem em Recife, PE	<i>Faz que vai</i>	2015	Vídeo em 2K, HD, color, sound, 16:9, 12'	Recife, PE	Link ⁷⁷
16	Daniel Santiago	Garanhuns, PE, 1939 - Vive em Recife, PE	<i>Declaração universal dos direitos dos robôs</i>	2019	Vídeo, 7'	Olinda, PE	n/a
17	Elielson Sayara	Teresina, PI, 1984 - Vive em Teresina, PI	<i>Yolanda</i>	2018	Vídeo, websérie de 16 episódios, 20" a 5'	Piauí	n/a
18	Linga Acácio	Fortaleza, CE, 1985 - Vive em São Paulo, SP	<i>A torre, a pedra, o muro</i>	2014	Videoperformance, 19'10"	Jaguaribara, CE e Rio de Contas, BA	Link

⁷⁴ A sinopse menciona "performer executa movimentos de capoeira" e as palavras-chave no site do Videobrasil (Salvador, Bahia, Brasil) também nos permite inferir a Bahia como lugar de produção.

⁷⁵ Entendo que criar elementos da cidade de Recife na plataforma *Second Life* define a capital pernambucana como lugar de produção. A já referida Torre de Cristal de Brennan, por exemplo, é um dos elementos urbanos reproduzidos por Mascaro.

⁷⁶ Ver nota n. 76.

⁷⁷ Disponível no portfólio da dupla no site da galeria Fortes D'Aloia & Gabriel (<https://vimeo.com/191270427/93139a2d11>) (mediante senha: fdag).

19	Gabriel Mascaro	Recife, PE, 1983 - Vive em Recife, PE	<i>Doméstica</i>	2012	Videoinstalação em 4 canais (documentário, vídeo HD, cor, estéreo); 75' (divididos em 7 vídeos) ⁷⁸	Recife, Salvador, Manaus, São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília	Link
20	Gê Viana e Márcia de Aquino	Santa Luzia, MA, 1986 ⁷⁹ ; São Luís, MA, 1986 - Vivem em São Luís, MA	<i>Corpografias do pixo</i>	2019	Vídeo, 7'	São Luís, MA	Link
21	Ieda Oliveira	Santo Antônio de Jesus, BA 1969 - Vive em Salvador, BA	<i>Raid das moças</i>	2009-2014	Vídeo, 20'59"	Salvador, BA	Link
22	Jonathas de Andrade	Maceió, AL, 1982 - Vive em Recife, PE	<i>O Caseiro</i>	2016	Vídeo, 7'04"	Apipucos, Recife, PE	Trailer ⁸⁰
23			<i>O peixe</i>	2016	Filme 16mm digitalizado em 2k, 37'	Manguezais de Alagoas	Link
24	Marcelo Pedroso	Recife, PE, 1979	<i>Brasil S/A</i>	2014	Vídeo, 71'	Pernambuco	Link
25	Marie Carangi	Recife, PE, 1989 - Vive em Recife	<i>Tetalírica</i>	2016	Vídeo, 4'51"	Concha acústica da Universidade Federal de Pernambuco	Link
26	Pêdra Costa	Rio Grande do Norte ⁸¹ , 1978 - Vive em Berlim, Alemanha	<i>CUCETA – a cultura queer de Solange, tô aberta!</i>	2010	Vídeo, 13'	Salvador, BA	Link
27	Ramusyo Brasil	Patos, PB, 1978 - Vive em São Luís, MA	<i>Maranhão 669 – Vértebras quebradas do passado</i>	2015	Vídeo sobre tecidos, espelhos e áudios, 5'24"	Maranhão	Link ⁸²
28	Sérgio Vasconcelos	Recife, PE, 1971 - Vive em Recife	<i>Encontros da memória</i>	2015	Vídeo, 5'30"	Parque Nacional da Serra do Catimbau, PE	Link

⁷⁸ Pode indicar uma montagem (exibição) diferente daquela apresentada no 18º Festival Sesc_Videobrasil (2013-2014).

⁷⁹ No catálogo da exposição a data de nascimento de Vianna é 1988, mas de acordo com o Prêmio Pipa e a Enciclopédia do Itaú Cultural, o ano é 1986. Informações disponíveis em: <https://www.premiopipa.com/ge-viana/> e <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa636733/ge-viana>.

⁸⁰ *O Caseiro* não está disponível na íntegra online, o acesso à obra circula informalmente na internet. A duração do filme em ambos os arquivos é de 7'04", divergindo da ficha técnica no catálogo de *À Nordeste* (8').

⁸¹ No catálogo da exposição *À Nordeste*, a cidade de nascimento da artista não é mencionada. Também não encontramos essa informação no site oficial de Costa (<https://cargocollective.com/pedra/About-Pedra-Costa>).

⁸² Na ficha técnica da obra, disponível no catálogo da exposição, dá a entender que, na ocasião, foi exibido apenas um trecho do filme (com duração de 5'24". No entanto, uma versão de 60 minutos está disponível na internet. Essa obra pode ser lida como sátira a *Maranhão 66* (1966), curta-metragem de Glauber Rocha que documenta o discurso de José Sarney (também exibido na exposição).

29	Thiago Martins de Melo	São Luiz, MA, 1981 - Vive entre São Luís, São Paulo e Guadalajara (México)	<i>Rasga mortalha</i>	2019	Vídeo, 13'50" (stop motion)	Vídeo feito com imagens de pinturas que remetem a lendas do Norte e Nordeste	Link
30	Tiago Sant'Ana	Santo Antônio de Jesus, BA, 1990 - Vive em Salvador, BA	<i>Refino #2 (banho)</i>	2017	Vídeo, 4'57"	Engenho de Oiteiro, Terra Nova, BA	n/a
31	Virginia de Medeiros	Feira de Santana, BA, 1973 - Vive em São Paulo, SP	<i>Trem em transe</i>	2019	Vídeo, 23'26"	Subúrbio Ferroviário de Salvador, BA	n/a
32	Virgínia Pinho	Maranguape, CE, 1985 – Maracanaú, CE	<i>Saída da fábrica Cione</i>	2015	Vídeo, 8'	Fortaleza, CE	Link

*A partir das intersecções definidas: linguagem audiovisual; Nordeste como lugar de produção; obras realizadas entre 2010 e 2019. Fonte: a autora, 2024.

A listagem final das obras (quadros 2, 3 e 4) reúne vídeos, videoinstalações e filmes (a depender da forma que suas fichas técnicas as apresentam) e a maioria pode ser assistida online nos referidos links⁸³.

Dos/as 26 artistas (as duplas e os trios foram desmembrados) (quadro 5), a maioria nasceu entre 1970 e 1990 (21 pessoas), sendo ainda mais expressivo as pessoas nascidas na década de 1980 (12 pessoas) – apenas Tiago Sant'Ana é da década de 1990 (quadro 5 e figura 4). Como ponto fora da curva, destacamos o artista Daniel Santiago com uma obra produzida, por volta de seus 80 anos, especialmente para a exposição *À Nordeste*⁸⁴.

Quadro 5 – Dados biográficos dos/das artistas selecionadas/as.

Nº	ARTISTA	ONDE NASCEU	ANO	ONDE VIVE
1	Virginia de Medeiros	Feira de Santana, BA	1973	São Paulo, SP
2	Yuri Firmeza	São Paulo, SP	1982	Fortaleza, CE
3	Bárbara Wagner	Brasília, DF	1980	Recife, PE
4	Benjamin de Burca	Munique, Alemanha	1975	Recife, PE
5	Jonathas de Andrade	Maceió, AL	1982	Recife, PE
6	Ayrson Heráclito	Macaúbas, BA	1968	Cachoeira e Salvador, BA
7	Iuri Passos	Salvador, BA	1980	Salvador, BA

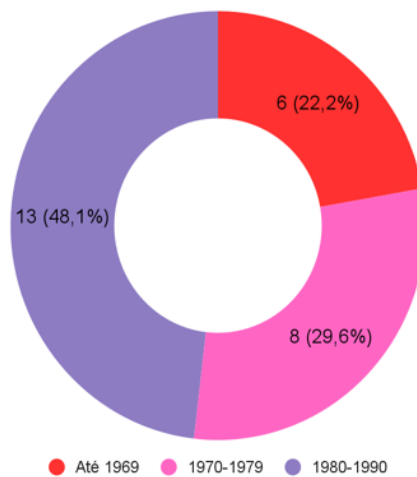
⁸³ Para encontrar os links das obras, foi necessário dedicar um tempo considerável de pesquisa, e a plataforma Vimeo foi uma importante fonte (principalmente por meio de buscas nos perfis dos artistas, das galerias ou das produtoras nessa plataforma).

⁸⁴ Informação disponível em: <https://barrosmelo.edu.br/noticia/artista-daniel-santiago-realiza-happening-nas-fibam>.

8	Kabo Duka	Salvador, BA	1976	Salvador, BA
9	Caetano Dias	Feira de Santana, BA	1959	Salvador, BA
10	Gabriel Mascaro	Recife, PE	1983	Recife, PE
11	Chico Dantas	Santa Luzia, PB	1950	João Pessoa, PB
12	Danillo Barata	Salvador, BA	1976	São Félix, BA
13	Daniel Santiago	Garanhuns, PE	1939	Recife, PE
14	Elielson Sayara	Teresina, PI	1984	Teresina, PI
15	Linga Acácio	Fortaleza, CE	1985	São Paulo, SP
16	Gê Viana	Santa Luzia, MA	1986	São Luís, MA
17	Márcia de Aquino	São Luís, MA	1986	São Luís, MA
18	Ieda Oliveira	Santo Antônio de Jesus, BA	1969	Salvador, BA
19	Marcelo Pedroso	Recife, PE	1979	Recife, PE
20	Marie Carangi	Recife, PE	1989	Recife, PE
21	Pêdra Costa	Rio Grande do Norte	1978	Berlim, Alemanha
22	Ramusyo Brasil	Patos, PB	1978	São Luís, MA
23	Sérgio Vasconcelos	Recife, PE	1971	Recife, PE
24	Thiago Martins de Melo	São Luiz, MA	1981	São Luís, MA, São Paulo, SP e Guadalajara, México
25	Tiago Sant'Ana	Santo Antônio de Jesus, BA	1990	Salvador, BA
26	Virgínia Pinho	Maranguape, CE	1985	Maracanaú, CE

Fonte: a autora, 2024.

Figura 4 – Divisão dos/as artistas por década de nascimento.

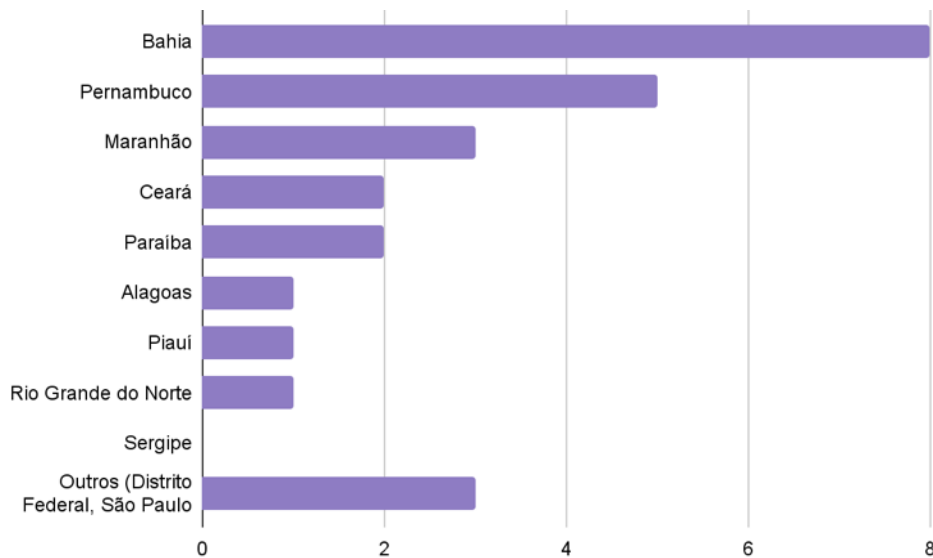


Fonte: a autora, 2024.

Em relação às questões de gênero e étnico-racial, esta pesquisa não aprofundou essa investigação, já que seria necessário realizar consultas diretas com todas as pessoas mapeadas para que pudessem se autodeclarar⁸⁵.

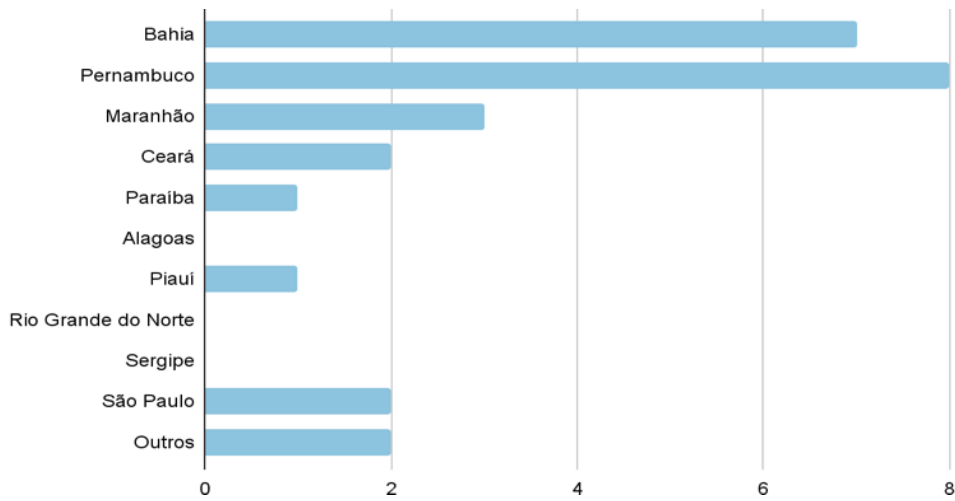
No que se refere ao local de nascimento e de residência (figuras 5 e 6), Bahia e Pernambuco se sobressaem: a Bahia é o estado natal de oito pessoas e o local de residência de sete, enquanto Pernambuco é o estado natal de cinco e o local de residência de oito, o que indica um cenário artístico mais favorável. Em seguida, vem o Maranhão (o que pode uma novidade no mercado), enquanto Sergipe não foi contemplado. De qualquer forma, é importante destacar que Maranhão, Piauí e o Rio Grande do Norte só aparecem a partir de *À Nordeste*, ou seja, de 2019 (quadro 4).

Figura 5 – Dados biográficos dos/das artistas (por local de nascimento).



Fonte: a autora, 2024.

⁸⁵ De acordo com o Projeto Afro, uma referência para o mapeamento e difusão de artistas afro-brasileiros/as idealizado pelo pesquisador e curador alagoano Deri Andrade, até dezembro de 2024, dentre os/as artistas mapeados nesta dissertação (quadro 5), apenas Ayrson Heráclito, Gê Viana e Tiago Sant'Ana estavam mapeados na plataforma. Ainda sobre identidade étnico-racial, os estudos decoloniais apontam que raça é contextual e flutuante, e que existem interseccionalidades entre raça, classe e territorialidade. Pessoas brancas nordestinas de pele "menos branca" – ou "encardida", na perspectiva de Schucman (2020) –, podem ser lidas de formas diferentes a depender do local/região/país.

Figura 6 – Dados biográficos dos/das artistas (por local de residência).

Fonte: a autora, 2024.

A partir da primeira listagem (32 obras, 26 pessoas), decidi olhar para os/as artistas que mais se destacam, ou seja, com ainda mais visibilidade neste mapeamento: Ayrson Heráclito; Bárbara Wagner & Benjamin de Burca; Gabriel Mascaro; Jonathas de Andrade e Virginia de Medeiros (quadro 6 e figura 7). Cada um participou de três exposições e, apenas Heráclito e Medeiros⁸⁶, com três obras diferentes (quadro 7 e figura 8). Deste grupo, Mascaro vem originalmente do cinema/audiovisual⁸⁷ e não das artes visuais como os/as demais. Chama a atenção o fato que Heráclito, apesar de ser o mais experiente do grupo, até 2019, não tinha participado da Bienal de São Paulo⁸⁸.

Quadro 6 – Dados biográficos dos/das artistas selecionados com maior participação nos eventos mapeados.

Nº	ARTISTA	ONDE NASCEU	ANO	ONDE VIVE
1	Ayrson Heráclito	Macaúbas, BA	1968	Cachoeira e Salvador, BA
2	Bárbara Wagner	Brasília, DF	1980	Recife, PE
3	Benjamin de Burca	Munique, Alemanha	1975	Recife, PE
4	Gabriel Mascaro	Recife, PE	1983	Recife, PE
5	Jonathas de Andrade	Maceió, AL	1982	Recife, PE

⁸⁶ Mesmo que *Sérgio e Simone #1* e *#2* sejam parte de um mesmo projeto, são apresentadas como obras distintas. Vale pontuar ainda, que *Trem em transe* também é um desdobramento do mesmo projeto, com a mesma personagem. Informações disponíveis em: https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/artists/62/nara-roesler_virginia-de-medeiros_portfolio_pt.pdf.

⁸⁷ Em entrevista para o canal do Videobrasil, Mascaro fala diretamente sobre a “descoberta da videoarte”, ou seja, da possibilidade de pensar o audiovisual além do cinema. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=88jfDes9R8E>.

⁸⁸ Apesar disso, na referida década, Heráclito participou da 57ª Bienal de Veneza (2017), informações disponíveis em <https://ayrsonheraclito.com/exposicoes-coletivas/>. Em 2023, o artista participou da 35ª Bienal de São Paulo com a obra *Floresta de infinitos*, em parceria com Tiganá Santana (35ª Bienal de São Paulo, 2024).

6	Virginia de Medeiros	Feira de Santana, BA	1973	São Paulo, SP
---	----------------------	----------------------	------	---------------

Fonte: a autora, 2024.

Figura 7 – Ayrson Heráclito, Bárbara Wagner & Benjamin de Burca, Gabriel Mascaro, Jonathas de Andrade e Virginia de Medeiros.



Fonte: [Instagram do artista](#); [Berlinale Shorts](#), 2021; [Andreas Rentz](#), s/d; [Ugho](#), 2022; [Berlin Biennale](#), 2020.

Quadro 7 – Obras em destaque dos/das artistas selecionados com maior participação nos eventos mapeados.

ARTISTA	OBRA (título, ano, informações técnicas)	EVENTOS
Ayrson Heráclito	<i>Buruburu</i> , 2010, videoinstalação, 3'07"	17º Festival Sesc_Videobrasil (2011-2012)
	<i>Funfun</i> , 2012, videoinstalação, 4'08"	18º Festival Sesc_Videobrasil (2013-2014)
	<i>Ijó Mimó</i> , 2019, videoinstalação, 15'	À Nordeste (2019)
Bárbara Wagner & Benjamin de Burca	<i>Estás vendo coisas</i> , 2016, videoinstalação, 16'	32ª Bienal de São Paulo (2016)
	<i>Faz que vai</i> , 2015, vídeo, 12'	20º Festival Sesc_Videobrasil (2017-2018)
	<i>Faz que vai</i> , 2015, vídeo, 12'	À Nordeste (2019)
Gabriel Mascaro	<i>As aventuras de Paulo Bruscky</i> , 2010, vídeo, 19'58"	17º Festival Sesc_Videobrasil (2011-2012)
	<i>Doméstica</i> , 2012, vídeo, 75'	18º Festival Sesc_Videobrasil (2013-2014)
	<i>Doméstica</i> , 2012, vídeo, 75'	À Nordeste (2019)
Jonathas de Andrade	<i>O peixe</i> , 2016, filme, 37'	32ª Bienal de São Paulo (2016)
	<i>O Caseiro</i> , 2016, Vídeo, 7'04"	À Nordeste (2019)
	<i>O peixe</i> , 2016, filme, 37'	À Nordeste (2019)
Virginia de Medeiros	<i>Sergio e Simone #1</i> , 2010, vídeo, 10'	18º Festival Sesc_Videobrasil (2013-2014)
	<i>Sérgio e Simone #2</i> , 2007-2014, vídeo, 20'	31ª Bienal de São Paulo (2014)
	<i>Trem em transe</i> , 2019, vídeo, 23'26	À Nordeste (2019)

Fonte: a autora, 2024.

Essa seleção menor (12 obras e seis artistas, desmembrando a dupla Wagner & de Burca) revela resultados semelhantes àquelas da seleção que a originou (32 obras

e 26 artistas). A maioria nasceu entre as décadas de 1970 e 1980, ou seja, estão na faixa dos 40 aos 50 anos, e há mais homens do que mulheres. Em relação ao território, algumas considerações: a maioria dos artistas é nordestina e reside no Nordeste. Embora Recife seja a cidade onde mais pessoas moram, apenas Mascaro nasceu na capital pernambucana.

2.1.1.2. O Caseiro como objeto de investigação

No processo de aproximação das 12 obras, com a finalidade de escolher uma delas para ser o objeto de análise fílmica (capítulo três), li sinopses e outros textos informativos (em catálogos; site dos/as artistas; portfólios), assisti aquelas que estavam disponíveis e organizei o quadro 8 que traz algumas palavras-chave. A partir dessas informações, é possível fazer algumas observações gerais sobre as temáticas investigadas. É notável o interesse em comum dos baianos Heráclito e Medeiros pela religiosidade afro-brasileira; entre Medeiros e a dupla Wagner & De Burca, aparece o tema do corpo e da transexualidade; já entre Andrade e Mascaro, o trabalho doméstico – mas, enquanto o alagoano foca no trabalho masculino, o pernambucano olha para as trabalhadoras mulheres.

Quadro 8 – Obras em destaque organizadas por palavras-chave.

ARTISTA	OBRAS (título, ano, informações técnicas)	PALAVRAS-CHAVE	ACESSO À OBRA
Ayrson Heráclito	1 <i>Buruburu</i> , 2010, videoinstalação, 3'07"	Religiosidade; Candomblé; Obaluaê; Pipoca Corpo; Narrativas afro-brasileiras; Bahia	Link
	2 <i>Funfun</i> , 2012, videoinstalação, 4'08"	Estelita de Souza Santana; Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte; Candomblé; Narrativas afro-brasileiras; Cachoeira; Bahia	n/a
	3 <i>Ijó Mimó</i> , 2019, videoinstalação, 15'	Religiosidade; Candomblé; Dança; Corpo; Narrativas afro-brasileiras; Bahia	Link
Bárbara Wagner & Benjamin de Burca	4 <i>Faz que vai</i> , 2015, vídeo, 12'	Música; Frevo; Pop; Cultura popular; Tradição; Classe; Raça; Gênero; Transexualidade; Cidade; Recife; Pernambuco	Link ⁸⁹
	5 <i>Estás vendo coisas</i> , 2016, videoinstalação, 16'	Música; Brega; Videoclipe; Recife; Pernambuco	Link ⁹⁰
Gabriel Mascaro	6 <i>As aventuras de Paulo Bruscky</i> , 2010, vídeo, 19'58"	Arte; Animação; Realidade virtual; Paulo Bruscky	Link

⁸⁹ Disponível no portfólio da dupla no site da galeria Fortes D'Aloia & Mediante senha (fdag).

⁹⁰ Idem.

	7	<i>Doméstica</i> , 2012, vídeo, 75'	Trabalho doméstico; Classe; Raça; Branquitude; Gênero; Mulheres; Brasil	Link
Jonathas de Andrade	8	<i>O peixe</i> , 2016, filme, 37'	Natureza; Manguezais; Pesca; Rio; Corpo; Trabalho; Raça; Classe; Gênero; Homens; Alagoas	Link
	9	<i>O Caseiro</i> , 2016, Vídeo, 7'04"	Trabalho doméstico; Classe; Raça; Branquitude; Gênero; Arquitetura; Gilberto Freyre; Joaquim Pedro de Andrade; Arquivo; Apipucos; Recife; Pernambuco	Trailer ⁹¹
Virginia de Me-deiros	10	<i>Sergio e Simone #1</i> , 2010, vídeo, 10'	Religiosidade; Candomblé; Evangélicos; Transexualidade; Corpo; Cidade; Salvador; Bahia	Link
	11	<i>Sérgio e Simone #2</i> , 2007-2014, vídeo, 20'	Religiosidade; Candomblé; Evangélicos; Transexualidade; Corpo; Cidade; Salvador; Bahia	Link
	12	<i>Trem em transe</i> , 2019, vídeo, 23'26	Religiosidade; Evangélicos; Gênero; Cidade; Salvador; Bahia	n/a

Fonte: a autora, 2024.

É possível afirmar que esse conjunto de obras se relaciona com as viradas memorial e decolonial. Questões como religião, territorialidade, raça, classe, etnia, gênero, feminismo e direitos culturais (Paiva, 2022a, p. 20-21); o desejo de colaborar para a reparação histórica, de politizar as feridas coloniais (Mombaça, 2021, p. 15), de construir e reconstruir experiências e memórias de grupos sociais minorizados (Paiva, 2022a, p. 15-20) estão, em maior ou menor grau, presentes. Assim como algumas práticas e processos criativos (formas de trabalhar) mais colaborativas – como é o caso, pelo menos, de Heráclito (em *Ijó Mimó*) e da dupla Wagner & de Burca (em *Faz que vai*). No entanto, como foi apontado no capítulo um, especificamente no item sobre a virada decolonial nas artes brasileiras, o protagonismo indígena é um sinal importante da mudança de paradigma. Entendo que esse grupo de artistas aponta para o início de uma curva ascendente que alcança seu ponto de inflexão a partir do momento em que curadores/as e artistas indígenas também entram nos museus e nas demais instituições pela “porta da frente” (Tukano, 2023).

Diante de obras extremamente convidativas e instigantes, escolhi *O Caseiro* por esta conseguir cruzar vários interesses de pesquisa já apontados na introdução (disputas pelas memórias; apropriação e intervenção de arquivos fílmicos históricos; produções até 1985). A escolha de uma única obra tem a ver com o desejo de realizar uma

⁹¹ Como mencionado anteriormente, *O Caseiro* não está disponível na íntegra online, mas o acesso à obra circula informalmente na internet. A duração do filme em ambos os arquivos é de 7'04", divergindo da ficha técnica no catálogo de *À Nordeste* (8').

análise fílmica em profundidade, no tempo disponível no mestrado, para poder dar tempo para as imagens (Manguel, 2018; Arasse, 2019).

As disputas pelas memórias em *O Caseiro* são, a meu ver, explícitas. De forma concomitante, Jonathas estabelece diálogo com duas figuras históricas e dois tempos históricos – Gilberto Freyre (escritor-modernista) e Joaquim Pedro de Andrade (diretor-cinemanovista). Ao fazer isso, ele nos dá a possibilidade de investigar uma obra que contém pelo menos quatro pontos de vista (o seu, o do Caseiro, o de Joaquim Pedro e o de Freyre). A complexidade desse arranjo (ficcional e documental) múltiplos de “vozes” (masculinas) e temporalidades também motivou a minha escolha, pois estabeleceu uma atração (não sem tensão, claro) quase imediata, uma vontade de dialogar com estas imagens (Manguel, 2018, p. 286).

Muito dessa atração tem a ver com o fato de que, antes de conhecer o filme de Jonathas, eu já havia assistido, em 2018, ao filme de Joaquim Pedro durante uma aula da especialização em Estudos Brasileiros na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Lembro que, na ocasião, não tirei os olhos da projeção, acompanhando atônita “um dia na vida do sociólogo”. Em 2019, quando frequentei a exposição *À Nordeste* e assisti *O Caseiro*, fiquei pensando se não seria o filme de Jonathas que deveria ter sido exibido em sala de aula.

Acredito que em *O Caseiro*, Jonathas de Andrade, ao reativar imagens de 1959, e colocá-las lado a lado com imagens feitas por ele, vai ao encontro dos referenciais do giro memorial apontados por Jelin e Vinyes (2021): a utilidade da memória está em proporcionar experiências (existenciais e políticas) que nos ajudam a estabelecer uma postura ética em relação ao passado (Jelin; Vinyes, 2021, p. 42). E, ao fazer isso, o artista movimenta esse organismo vivo chamada memória cultural. *O Caseiro* permite um “encontro” entre grandes figuras construtoras de imagens e sentidos do Brasil: Joaquim Pedro de Andrade é uma das principais referências do Cinema Novo; Gilberto Freyre, por sua vez, é considerado um dos mais relevantes intérpretes do Brasil; enquanto Jonathas é um dos principais nomes da cena artística contemporânea.

Como mencionado, a obra levanta questões sobre raça/branquitude, classe, gênero/masculinidade e trabalho. Além de buscar analisar esse filme a partir dos

marcos memorial e decolonial, com foco nas disputas pelas memórias, tentarei incluir influências do pensamento interseccional, atenta aos cruzamentos entre racismo, capitalismo e heteropatriarcado (Akotirene, 2018, p. 24)⁹².

Como mencionado na introdução, tenho direcionado parte dos meus esforços para investigar artistas que trabalham com a apropriação/intervenção de arquivos fílmicos “históricos” produzidos até a redemocratização brasileira. Algo que me parece uma tarefa fundamental para compreender e responder aos avanços do pensamento de extrema-direita no país – que sabemos que não é um fenômeno doméstico e sim global (Estanislau; Spyer, Ferreira, 2023) identificado com as ideias da supremacia branca (Santos; Borges, 2022).

Longe de achar que podemos conter o avanço da onda conservadora com audiovisual, acredito que dialogar com essas obras fílmicas do passado e fazê-las circular é uma tarefa fundamental hoje, em tempos de “guerras culturais”. O termo se refere às disputas políticas travadas pelos setores conservadores no campo da cultura e do comportamento, sob a bandeira da defesa dos valores tradicionais judaico-cristãos (Ortellado; Silva, 2022, p.8). Elas apontam para o ambiente sociocultural e político estadunidense desde pelo menos os anos 1980, fazendo-se perceptíveis em território brasileiro a partir dos anos 2010 – justamente o período histórico em análise na presente dissertação – mas encontra precedentes, como na conjuntura do golpe de 1964 (Silva, 2022, p. 372). Segundo o pesquisador e artista visual brasileiro Diogo de Moraes Silva:

Introduzido no debate acadêmico pelo sociólogo estadunidense James Hunter (1991; 2006), o conceito homônimo de guerras culturais reflete a organização política do campo conservador, que, baseado na moral familiar e nos valores judaico-cristãos, protagoniza uma série de combates discursivos e ativismos em repúdio às mudanças alavancadas por segmentos sociais minorizados nas décadas de 1960 e 1970. Ocupando o debate político com agendas morais e de costumes, atores e grupos conservadores passam a confrontar sistematicamente as conquistas dos movimentos feminista, negro e LGBTQIA+, bem como da contracultura – tidos como ameaças por aqueles que veem seus valores e convicções em risco. Esses confrontos se manifestam em contendas públicas marcadas por visões de mundo e razões inconciliáveis, envolvendo, entre outros, temas como relações de gênero, união homoafetiva, sistema de cotas, regulamentação vidas drogas, porte de armas, pena capital e, especialmente, o aborto (Silva, 2022, p. 372).

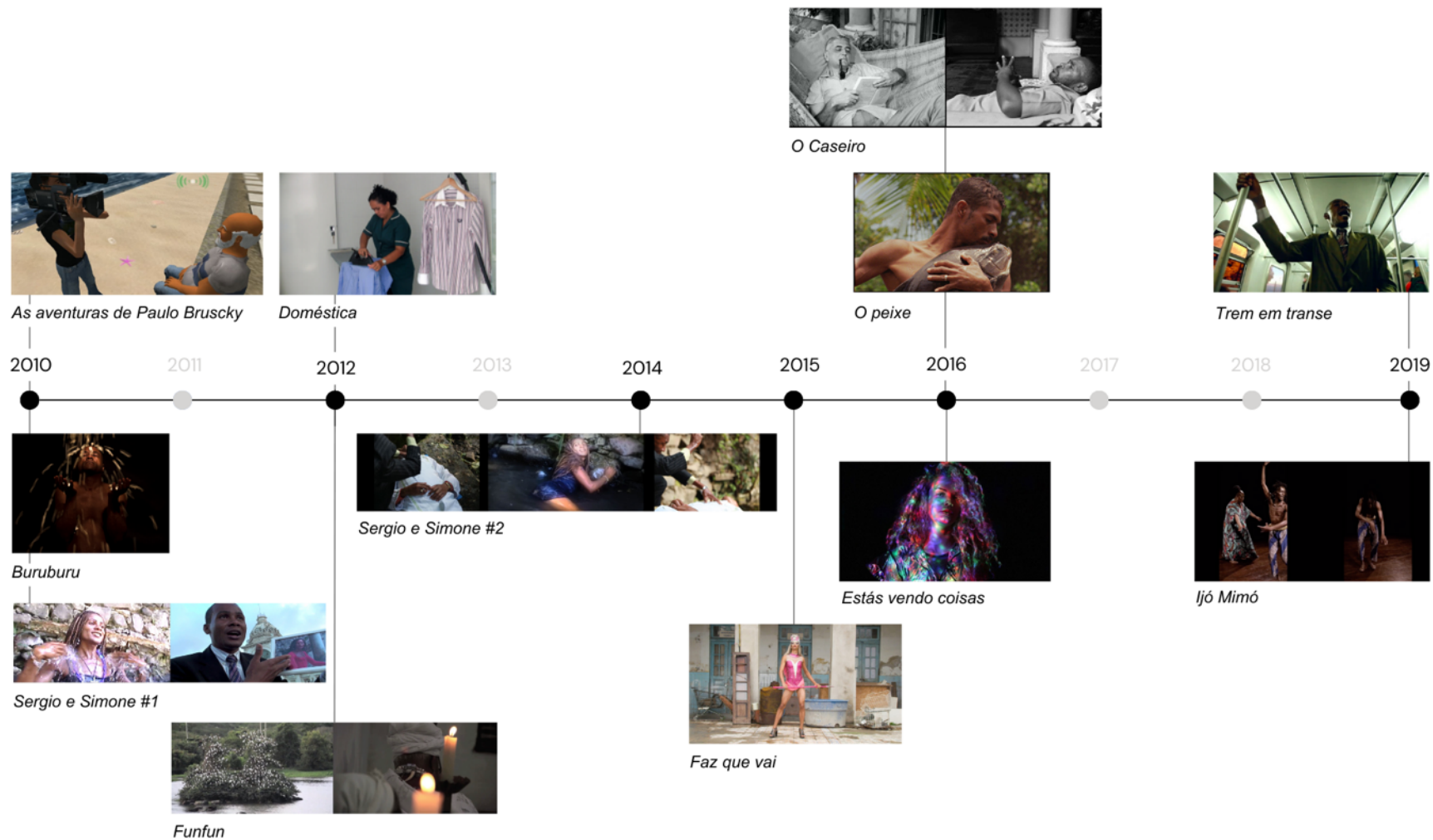
Por fim, *O Caseiro* também traz a possibilidade de pensar sobre o trabalho doméstico, um dos temas fundamentais na contemporaneidade. A conquista de direitos

⁹² Segundo Carla Akotirene, pensada por feministas negras, “A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais” (Akotirene, 2018, p. 14).

trabalhistas desta categoria⁹³, nesta mesma década de 2010, também foi – e ainda segue sendo – vista como uma ameaça por aqueles que veem seus valores e convicções em risco. É interessante observar que as disputas relacionadas às guerras culturais muitas vezes atravessam as disputas e lutas pelo passado e a compreensão da memória como um espaço de luta política (Jelin, 2018; 2021; 2024).

⁹³ Segundo Guedes e Monçores (2019, p. 3), a ocupação de empregado doméstico obteve sua primeira regulamentação em 11 de dezembro de 1972, pela Lei n. 5.859 – quase 30 anos após a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), de 1943, que excluía estes/as trabalhadores/as. Ainda segundo as autoras, a Constituição Federal de 1988 expandiu mais alguns direitos à categoria e garantiu, por exemplo, a integração à previdência social. Mas a categoria apenas obteve equiparação aos trabalhadores regidos pela CLT a partir da Emenda Constitucional n° 72, de 2 de abril de 2013, conhecida como “PEC das domésticas”, posteriormente sancionada como Lei Complementar em 1° de junho de 2015 (LC n. 150/2015). Foram necessários quase 125 anos, entre o fim da escravidão e a “PEC das domésticas” para que a categoria, em sua ampla maioria composta de mulheres negras, adentrasse de fato ao mundo do trabalho formal. Mesmo assim, não é difícil encontrar pessoas na informalidade e notícias de casos de escravidão contemporânea (ou trabalho análogo à escravidão).

Figura 8 – Linha do tempo com as obras selecionadas (2010-2019).



Fonte: a autora, 2024 a partir das seguintes fontes: [Buruburu](#); [Funfun](#); [Ijó Mimó](#); [Faz que vai](#); [Estás vendo coisas](#); [As aventuras de Paulo Bruscky](#); [Doméstica](#); [O peixe](#); [O Caseiro](#); [Sergio e Simone #1](#); [Sérgio e Simone #2](#) [Trem em transe](#).

3. O CASEIRO: DISPUTAS PELAS MEMÓRIAS

Este capítulo tem três objetivos: a) compartilhar alguns aspectos da biografia, da carreira e da prática artística de Jonathas de Andrade; b) apresentar um breve contexto da produção e da circulação do filme *O Caseiro*; c) investigar as relações de poder vinculadas às temáticas raça/branquitude, classe, gênero/masculinidade e trabalho. Situando o trabalho artístico de Jonathas Andrade nas já mencionadas viradas memorial e decolonial, recorro, em termos metodológicos, à análise fílmica para compreender de que modo *O Caseiro* encena as disputas pelas memórias aqui discutidas.

3.1. JONATHAS DE ANDRADE E A REESCRITA PARCIAL DA HISTÓRIA

Nascido em Maceió, Alagoas, em 1982, Jonathas de Andrade é considerado um dos artistas visuais mais celebrados de sua geração (Volz, 2022, p.5). Ao longo de quase duas décadas de carreira, usando principalmente a fotografia, o audiovisual e a instalação, Jonathas tem se dedicado, entre outros temas, à memória social do país – reflexões e criações gestadas e realizadas principalmente a partir do Nordeste, sobretudo em Recife, cidade que ele adotou como sua no início dos anos 2000 (Andrade 2020; 2024). Apesar de passar a maior parte do tempo trabalhando fora do país, para o artista, sua casa continua sendo Recife (Andrade, 2024).

O Nordeste como “personagem” que organiza as suas reflexões sobre o Brasil (Andrade, 2020) está relacionado ao período que Jonathas morou em Santa Catarina. Aos 18 anos, saiu de Maceió e foi morar em Florianópolis para cursar Direito na Universidade Federal de Santa Catarina (USFC). Num lugar com “uma relação muito europeia e conservadora” (Andrade, 2022), Jonathas, como tantas e tantos que migram para outras regiões do país, se descobriu “muito nordestino”, “uma hora de tomada de consciência de corpo” (Andrade, 2022; 2024).

Foi em Floripa que entendi o quanto eu era nordestino. Os colegas de sala do curso de Direito, com elites do Sul do Brasil e de outras regiões como eu, aqui e ali imitavam meu sotaque, percebiam meu corpo, comentavam minha pele, meu cabelo enrolado, e ganhei o apelido de Maceió. Entendi a dimensão cultural, racial e ideológica de um Brasil outro, orgulhoso da origem europeia, e foi ali que me entendi mais e mais nordestino. Ganhei um sopro maior das complexidades das origens do Brasil, ainda que tivesse em uma universidade pública pouco complexa racialmente, pois muito ocupada por uma elite de maioria branca e privilegiada (Andrade, 2024, transcrição nossa).

Percebo que em muitos textos escritos sobre o artista, é comum vir à tona a questão da identidade sexual e expressão de gênero serem citadas (o homoerotismo e a passabilidade masculina, especificamente), mas pouco se fala sobre questões raciais e de classe social. Na entrevista que eu e Tereza Spyer realizamos com o artista, especialmente para essa dissertação, perguntamos como ele se percebe racialmente e socioeconomicamente. Reforçando o que já foi trazido no capítulo 1 (como os próprios estudos decoloniais apontam, raça é contextual e flutuante, operacionalizada pelo Norte para dominar e explorar economicamente o Sul), o artista nos respondeu que hoje no Brasil ele se percebe como branco, e os privilégios de sua branquitude é algo que veio se construindo nos últimos anos. No entanto, fora do país, leia-se especialmente na Europa e nos Estados Unidos, o seu “tom de pele branco bronzeado” o faz ser lido como “bastante latino” (Andrade, 2024). Possivelmente esse tom de pele “menos branco” ou “encardido” (Schucman, 2020) colaborou para que ele fosse percebido como “muito nordestino” no Sul do Brasil e “bastante latino” fora no Brasil.

O artista, filho caçula (tem três irmãs) de uma família de classe média e de origem no interior de Alagoas (a mãe é de São José da Laje, na Região Serrana dos Quilombos e próximo da divisa com Pernambuco, e o pai, de Pilar, município localizado na Região Metropolitana⁹⁴). A mãe é pedagoga aposentada, tendo atuado como professora na rede pública de ensino de Maceió, especificamente no Centro Educacional de Pesquisa Aplicada (CEPA) e o pai foi engenheiro e trabalhava na antiga Companhia Elétrica de Alagoas (CEAL) (Pinacoteca de São Paulo, 2022, p. 74; Andrade, 2024). O desejo de ser artista surgiu na infância, mas naquela época os meios e o próprio contexto sociocultural eram pouco favoráveis, como observa o artista:

Eu sempre quis ser artista. Sempre tive um magnetismo pela arte que, naquele momento, se dava num contato ocasional em imagens de pinturas nos livros didáticos, nos gráficos, assuntos e fotografias que via nas revistas e livros que circulavam nas estantes de meus familiares, nos discos vinis e CDs escutados por quem estava perto na minha infância. [...] Minha mãe sempre me puxou para o compromisso da palavra, do falar, do escrever, do ler. Ela me incentivou na minha vontade de ser artista, mas naquela infância em Maceió ser artista significava uma relação com as artes mais tradicionais: pintar, esculpir, fazer música ou atuar. Eu nunca tive uma formação específica nesse sentido porque não estava ao meu alcance. Minha família não tinha dinheiro sobrando naquele momento, mas meus pais investiram na formação e na educação, então estudei em escola particular até os 17 anos, quando saí de Maceió para estudar na Universidade Pública (Andrade, 2024, transcrição nossa).

⁹⁴ Informações disponíveis em: <https://www.assistenciasocial.al.gov.br/mapas-das-regioes>.

Como mencionado no capítulo dois, a influência de sua mãe é direta em *Educação para Adultos* (2010), quando Jonathas encontra cartazes do método Paulo Freire de alfabetização utilizados por sua mãe nas décadas 1980 e 1990. Uma memória da sua infância, compartilhada pelo artista, chamou minha atenção e mostrou-se relevante para a presente pesquisa: o corpo masculino, o trabalho braçal e as disputas pelas memórias têm ecos longínquos que se materializaram em uma casa:

Sabe o quadro *O Mestiço* [1934] de Portinari? Tinha uma reprodução dele, arrancada de uma enciclopédia, na parede da casa do meu avô, lá no interior. Eu ficava olhando para o trabalhador no campo, ali, retratado como pintura, aquela imagem era muito forte. O retrato do trabalhador, do homem do campo, veio a ser uma coisa que ficou muito na minha cabeça depois que passei a saber da existência do próprio Gilberto Freyre, de uma formação do Brasil complicada, problemática e complexa, da manutenção das coisas, dos ecos da nossa história, da escravidão, a perpetuação do racismo e de toda essa revolução de tentar recontar essa história e de tentar reposicionar essas forças, do trabalho que é reviver e trabalhar para tantas necessárias reparações (Andrade, 2024, transcrição nossa).

Retornando a sua trajetória acadêmica, após a breve temporada em Florianópolis após desistir de dar continuidade ao curso de Direito, ele seguiu para Recife para cursar Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, na Universidade Federal de Pernambuco. A opção por esse curso foi uma espécie de conciliação entre o desejo de ser artista, que, como visto, pulsava desde muito jovem, e o receio da instabilidade associada à carreira. E, no polifônico Centro de Arte e Comunicação, Jonathas encontrou um ambiente artístico e cultural pulsante e lá conheceu pessoas com as quais estabeleceu parcerias duradouras, como, por exemplo, Ana Maria Maia, Júlia Rebouças, Cristiano Lenhardt, Luciana D’Anunciação e Priscila Gonzaga (Andrade, 2024).

Eu gostava de pensar que estudei Comunicação Social de maneira mais ampla. Naqueles anos, O CAC [Centro de Arte e Comunicação], eu acho que ainda é assim, tinha curso de Arquitetura, licenciatura em Artes, Música, Teatro, e ficava ao lado das Ciências Sociais. Não existia um curso de cinema como agora, então os interessados em imagem e artes estavam pulverizados em vários cursos. E eu cheguei num Recife muito energizado pelo pós-mangue beat, por uma cena do cinema, das artes, de uma capital cultural do Nordeste, do frevo do maracatu e de uma cultura do carnaval com muita personalidade. Então, tinha um clima de certa polifonia de interesses, de vozes, de assuntos, de cursos. Foi nesse CAC mais cheio dessa mistura que eu me formei com um trabalho que era uma adaptação em ensaio fotográfico de um livro chamado *Amor e felicidade no casamento*. É importante dizer que nesse processo eu encontrei vários dos meus melhores amigos, que me acompanham até hoje (Andrade, 2024, transcrição nossa).

Anos depois, em 2022, Ana Maia viria a ser a curadora da exposição em celebração aos 15 anos de carreira do artista intitulada *O rebote do bote*, que aconteceu na Pinacoteca de São Paulo, onde Maia é curadora-chefe. *Amor e felicidade no casamento*, mais do que um trabalho de conclusão de curso, dá início a carreira profissional do artista.

No catálogo da exposição de 2022, ela inicia o primeiro parágrafo do texto curatorial descrevendo um vídeo que integrava a instalação *Amor e felicidade no casamento*, “uma peça muito simples”, considerada a primeira obra em vídeo do artista (Maia, 2022, p. 9). O audiovisual é, portanto, uma linguagem trabalhada por Jonathas desde muito cedo. O contato com essa linguagem, assim como com a fotografia, também se deu no contexto da universidade, quando a graduação em cinema na UFPE ainda não existia e estudantes interessados em audiovisual estavam espalhados pelos cursos de publicidade e propaganda, rádio e TV e jornalismo (Andrade, 2024).

A sua ascensão como artista é, no mínimo, impressionante. Aos 25 anos, recém-egresso do curso de Comunicação Jonathas “vivenciou um percurso acelerado de amadurecimento poético e legitimação nos circuitos de arte brasileiro e internacional” (Maia, 2022, p. 10). Em 2009, participou da Bienal do Mercosul, com curadoria de Victoria Noorhoorn e Camilo Yáñez; em 2010, como mencionado no capítulo anterior, marcou presença na 29ª Bienal de São Paulo, sob curadoria de Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos (e assistência de curadoria de Ana Maria Maia); e em 2011, participou da Bienal de Istambul, com curadoria de Adriano Pedrosa. Segundo o artista, foi a partir deste último evento, que sua carreira se expandiu.

Em 2011, eu fiz a Bienal de Istambul, que o Adriano Pedrosa curou, e foi o primeiro evento internacional que participei, depois da Bienal de São Paulo de 2010. Aí as coisas começaram a acontecer. Fui para a trienal de Nova York, no *New Museum*, e foi realmente um convite puxando o outro, e isso foi um crescente. Os convites me estimulam a fazer os próximos projetos, e a partir de cada convite, aproximação e conversa, isso virou uma forma de fazer (Andrade, 2024, transcrição nossa).

De acordo com o artista, atualmente, a maioria dos seus projetos acontece fora do Brasil (Andrade, 2024). Olhando para algumas de suas exposições individuais mais significativas, em 2022, aos 40 anos de idade, Jonathas ocupou o pavilhão brasileiro na 59ª Bienal de Veneza, com a mostra individual intitulada *Com o coração saindo pela boca*. Neste mesmo ano, como citado anteriormente, inaugurou *O rebote do bote*, sendo até então “possivelmente um dos nomes mais jovens a ter uma exposição individual nas galerias do quarto andar deste edifício que costuma ser dedicado a revisões de trajetórias com mais de 30 anos de duração” (Maia, 2022, p. 10). Hoje, enquanto escrevo esta dissertação, ele integra a mais recente exposição coletiva do Masp voltada às “polifônicas e multivalentes” *Histórias no Masp* (Pedrosa, 2018): *Histórias LGBTQIA+*. Curiosamente, a exposição inclui

O clube - homenagem a Arenas (2010)⁹⁵, a primeira obra que conheci do artista ainda durante a graduação, em meados de 2012.

Seu currículo já é extenso, o artista acumula passagens por diversos museus e instituições culturais no Brasil e mundo afora, além de ter obras em importantes acervos (Inhotim; MAM Rio; Pinacoteca de São Paulo; Art Jameel, Dubai, Emirados Árabes Unidos; Centre Georges Pompidou, Paris, França; Museum of Modern Art (MOMA), Nova York, Estados Unidos; Tate Modern, Londres, Reino Unido; Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS), Madrid, Espanha; entre outros). As exposições individuais selecionadas pela galeria Nara Roesler incluem, além de *O rebote do bote* (2022) e *Com o coração saindo pela boca* (2022): *Le syndicat des olympiades*, na La Galerie Centre D'art Contemporain de Noisy-le-Sec, em Noisy-le-Sec, France (2024); *Olho-Faísca*, no Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT), em Lisboa, Portugal (2023); *Na Cidade da Ressaca*, no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, em Recife; *Staging Resistance*, no Fotografiemuseum Amsterdam (Foam), em Amsterdã, Holanda (2022); *The Fish*, no NTU Centre for Contemporary Art, em Singapura (2021); *Jonathas de Andrade: One to One*, no Museum of Contemporary Art Chicago (MCA) (2019), em Chicago, Estados Unidos; *Visões do Nordeste*, no Museo Jumex (2017), na Cidade do México, México; *O peixe*, no New Museum (2017), em Nova York, Estados Unidos; *Convocatória para um mobiliário nacional*, no Museu de Arte de São Paulo (MASP) (2016); *O Caseiro*, na Galeria Vermelho, em São Paulo; e *Museu do Homem do Nordeste*, no Museu de Arte do Rio (MAR) (2014), no Rio de Janeiro⁹⁶. Em 2024, foi lançado o documentário *Northern Winds [Ventos do Nordeste]* (17'), sobre o seu trabalho. Com direção de Maria Augusta Ramos (*O Processo*, 2018; *Amigo Secreto*, 2022), o filme é uma produção da Fundação holandesa Ammodo⁹⁷.

Adentrando um pouco nos métodos e processos de trabalho do artista, ao mesmo tempo que sua prática frequentemente é descrita como algo que envolve “o diálogo com comunidades que participam da construção dos trabalhos, ampliando o alcance de vozes constantemente marginalizadas” (Nara Roesler, 2024); por outro lado, “em tempos da virada decolonial”, há alguns questionamentos aos seus métodos e processos. Isso não reforçaria exclusões sociais, uma vez que as pessoas “comuns” com as quais interage (ge-

⁹⁵ Informação disponível em: https://assets.masp.org.br/pdf/Caderno_Acessivel_HD_Primeiro_Andar.pdf.

⁹⁶ As demais exposições individuais, assim como a participação do artista em exposições coletivas, podem ser conferidas em: https://nararoesler.art/usr/documents/artists/custom_cv_url/95/gnr_jonathas-de-andrade_cv.pdf

⁹⁷ O filme pode ser acessado em: <https://ammododocs.org/nl/documentary/northern-winds/>.

ralmente pessoas subalternizadas) não desfrutam dos mesmos benefícios que o artista obtém com a obra, fruto desses encontros? Ao refletir sobre “ética e lugar da arte e do artista diante das dores” dos outros/as e sobre o direito de representá-los/as (geralmente subalternizado, pertencente a grupos minoritários ou minorizados), sem que a finalidade daquele encontro esteja de fato explícita, a curadora e historiadora Gleyce Kelly Heitor (2022), em um texto do catálogo de *O rebote do bote*, observa os riscos dessa “metodologia”:

Riscos de quando questões sociais são transformadas em arte, sem que problemas como a distribuição de recursos financeiros, a objetificação do outro, o acúmulo de capital social, o extrativismo e a violência epistêmica nas relações que engendram sejam também tematizados e resolvidos (Heitor, 2022, p. 54).

Ainda segundo Heitor, é possível pensar, inclusive, em possíveis semelhanças metodológicas entre Jonathas de Andrade e Gilberto Freyre, principalmente naquilo que pode ser nomeado como “etnografia dos afetos”, assim como na interseção entre documentos históricos. De maneira que o artista alagoano, assim como Freyre, também possa igualmente ter seu trabalho questionado (Heitor, 2022, p. 49).

Fundamental perceber que o seu “constante exercício de reescrita da história” (Nara Roesler, 2024; Jonathas, 2022), não significa uma reescrita a contrapelo (Heitor, 2022, p. 41): “[...] os projetos não têm a intenção de reescrever a história totalmente, mas de revirar ela ao avesso, problematizá-la, dar palco às suas contradições”, nos diz o artista (Andrade, 2022).

O que Jonathas nos oferece, com sua obra, são evidências de como operam os “mecanismos do colonialismo” e as formas de distribuição dos discursos de dominação. Fiel ao seu compromisso com a contradição, nada no seu trabalho é documental, ainda que nada seja estritamente ficcional (Heitor, 2022, p. 55).

Na entrevista que nos foi dada, pedimos que ele comentasse a frase acima: “nada do seu trabalho é documental, ainda que nada seja estritamente ficcional”:

Me reconheço nela! Se tem lugar que eu reconheço como lugar de potência, é o lugar da ambiguidade. O trabalho acontece nesses mergulhos no documental, mas com elementos da ficção, ou o contrário, partir da ficção para revelar o documental. É na sobreposição dos eixos, das estratégias narrativas e estruturais do trabalho que eu acho que surgem as obras mais complexas e que melhor interagem com o público. Porque entra no diálogo com o próprio público, que tem que completar o sentido do trabalho. Acho que isso é uma das coisas que mais me anima e estimula (Andrade, 2024, transcrição nossa).

No final do trecho acima, o ponto de vista de Jonathas se conecta às ideias do filósofo francês Jacques Rancière sobre a relação do espectador com a obra de arte contemporânea. “O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em

outras cenas, em outros tipos de lugares” (Rancière, 2012, p. 17). Seguirei, na análise do filme *O Caseiro*, atenta a relação do artista com a ambiguidade e a contradição (e também as minhas próprias contradições, como uma mulher cis branca de classe média) e o interesse pela participação do/a público. Mas farei isso muito mais interessada no convite que ele nos lança para participarmos ativamente da obra.

Para encerrar essa primeira parte do capítulo dedicada a compartilhar alguns aspectos da biografia, da carreira e da prática artística de Jonathas de Andrade, apresentarei um breve mapeamento de suas obras que têm o audiovisual como linguagem. Para o artista, “audiovisual” é um termo elástico que dá conta de outras linguagens como o vídeo, a televisão e o cinema.

Acho que quando eu falo em audiovisual é porque às vezes ele pode estar mais para o cinema (na forma de produzir, no acabamento, no uso de lentes e câmeras, na sofisticação estilística, na equipe, no orçamento); como ele pode estar para o vídeo, para a linguagem da televisão ou para exercícios muito mais simples como os que eu fazia no início, como *4.000 disparos* [2010]. Simples no sentido de que eu tinha um rolo de Super-8, fiz quadro a quadro, dei play, depois editei. Hoje, tenho feito filmes com mais estrutura, com mais orçamento, porque os convites foram me possibilitando isso. Tenho o cinema com uma ferramenta possível, mas gosto de experimentar forma e estilo de filmar e, para isso, o audiovisual tem uma elasticidade, pode ir pra tantos caminhos (Andrade, 2024, transcrição nossa).

Apesar de ter quase duas décadas de carreira, tenho a percepção, a partir de levantamento bibliográfico e com o apoio da Biblioteca Digital do artista⁹⁸, de que não há uma quantidade significativa de estudos acadêmicos sobre o artista, tampouco produções especificamente sobre as suas obras audiovisuais⁹⁹.

Para entender o peso desta linguagem em sua produção, partindo do site do artista, das 39 obras listadas¹⁰⁰, identifiquei que há ao menos 13 vídeos. O que equivale dizer que um terço da referida produção do artista é audiovisual (quadro 9).

⁹⁸ Jonathas de Andrade disponibilizou, em julho de 2024, uma planilha digital intitulada Biblioteca Digital, onde, segundo seu assistente, Emanuel da Costa, todos os arquivos que mencionam o artista estão catalogados (desde uma pequena menção em algum portal da internet até livros, catálogos e trabalhos acadêmicos).

⁹⁹ De acordo com a referida Biblioteca Digital, estão mapeadas as seguintes produções acadêmicas: o artigo *A fotografia na história do Museu de Arte Moderna de São Paulo* (Tosetto, 2020) e a dissertação *Visual Art Education through a Freirean Approach* (Vismara, 2023). Na pesquisa de estado da questão, realizada por mim em 2023, destacam-se: a tese *Reordering images and re-constructing memories: three artists-archivists in Brazil* (Albertoni, 2017); o artigo *Jonathas de Andrade: a tensão crítica entre a palavra e a imagem* (Susigan, 2018); e o trabalho de conclusão de curso *Quais imagens desejamos fazer flutuar ou fixar? O Homem do Nordeste – cartazes de Jonathas de Andrade* (Alves, 2021). Especificamente sobre *O caseiro* temos um texto curto intitulado *O caseiro (2016) - Una reflexión a partir de la lectura de Hegel y Haití (2000) de Susan Buck-Morss* (Ayala, 2019); e *Afrosensibilidade brasileira: um estudo e um corpo estético-político* (Inocêncio, 2018).

¹⁰⁰ Aqui desmembrando “columbófilos + radio bouça” e considerando “Amor e felicidade no casamento” (2008, vídeo e com em loop - 3’) - “o primeiro vídeo da carreira de Jonathas de Andrade” (Maia, 2022, p. 9), e parte da instalação homônima e que, de acordo com a entrevista concedida especialmente para esta dissertação, foi o seu trabalho de conclusão de curso.

Quadro 9 – Filmografia Jonathas de Andrade.

TÍTULO	ANO	INFORMAÇÕES TÉCNICAS	DURAÇÃO
<i>Amor e felicidade no casamento</i>	2008	vídeo e som em <i>loop</i>	3'
<i>Pacífico</i>	2010	vídeo - animação em super8 digitalizado em HD 12 minutos (som e cor)	12'
<i>4.000 disparos</i>	2010	vídeo - filme em super-8 digitalizado em HD, looping com som	60'
<i>O levante</i>	2013	vídeo, som	8'
<i>O Caseiro</i>	2016	vídeo em loop	8'
<i>O peixe</i>	2016	16mm digitalizado em 2K	37'
<i>Voyeurístico</i>	2018	vídeo em full HD	4'24"
<i>Jogos Dirigidos</i>	2019	vídeo, 2k, 5.1 sound	57'
<i>Olho da Rua</i>	2022	vídeo, estéreo, cor	25'
<i>Nó na Garganta</i>	2022	vídeo, HD, cor	38'
<i>Columbófilos</i>	2023	vídeo, estéreo, cor	10'
<i>Estação Rádio Bouça</i>	2023	vídeo, estéreo, cor	16'
<i>Joie Musculaire</i> [Prazer Muscular]	2024	vídeo	n/a

Fonte: a autora, 2024. A partir de informações obtidas do site do artista e complementadas com o catálogo da exposição *O rebote do bote*, de 2024.

A fim de situar muito brevemente os/as leitores/as, desde a emergência da arte contemporânea, em meados do século XX, podemos identificar uma certa hibridização das artes visuais e do cinema e produções desta natureza espalhando-se por museus, galerias e outros espaços de arte (Cruz, 2011; Maciel, 2017). Não faltam termos para se referir a estas outras formas de se fazer cinema, como: cinema experimental, arte do vídeo, cinema expandido, transcinema, filme-instalação, performances audiovisuais e videoarte (Cruz, 2011; Maciel, 2017). Uma infinidade de termos cuja discussão teórica pouco colabora para os fins da presente dissertação, mas citá-los pode ser útil, o que nos faz lembrar que, como afirma a artista e professora Kátia Maciel, “o cinema sempre foi experimental, o que quer dizer que sempre foi um campo de pesquisa” (Maciel, 2017, p. 13).

Compreendo que experimentação e pesquisa marcam a prática audiovisual de Jonathas de Andrade. Observando a sua filmografia de uma forma mais superficial (quadro 9) é possível notar, ao menos, uma variedade no tamanho (mínimo: 3 minutos; máximo:

1 hora) e na captação de imagem (vídeo, super 8 e 16 mm). Conhecendo, ou tendo assistido a alguma das suas obras, percebe-se abordagens distintas: *Pacífico* (2010) é uma animação filmada em super-8 e posteriormente convertida para o digital; *O levante* é a "documentação do evento" articulado por Jonathas, a 1ª Corrida de Carroças do Centro do Recife; *O peixe* (2016), obra feita no mesmo ano de *O Caseiro*, também uma experimentação de captura analógica (em 16mm), descrita como "uma ficção de filme etnógrafo" (Pinacoteca de São Paulo, 2022, p. 134); *Olho da Rua* (2022), possui uma extensa equipe técnica, enquanto a equipe de *O Caseiro* é diminuta.

Como trazido anteriormente, Jonathas tem um entendimento interessante sobre audiovisual e cinema, destacando que a potência do audiovisual reside na elasticidade do termo. E isso é o suficiente para me referir nesta dissertação ao seu trabalho em vídeo preferencialmente como audiovisual. Também optei por chamar *O Caseiro* de filme. Jonathas, tanto na entrevista concedida especialmente para esta pesquisa, quanto na sinopse da obra, utiliza-se do termo "filme" ("o filme que propus"; "quando fiz o filme"; "o filme faz paralelo a essas memórias") e vídeo (como técnica ou suporte). Seguirei com o artista e entendo que é o suficiente para os fins desta pesquisa.

Figura 9 – Imagem captura do site do artista com a sinopse do filme *O Caseiro*. Palavras "vídeo" e "filme" destacadas em cinza.

O caseiro. 2016
vídeo. 8 minutos, em loop

As duas telas deste filme mostram um diálogo entre dois tempos numa mesma casa. Na tela da esquerda, o filme *O Mestre de Apipucos*, de Joaquim Pedro de Andrade, mostra um dia na vida de Gilberto Freyre em 1959, onde o escritor acorda, passeia no jardim, trabalha, toma café da manhã com a esposa, interage com os funcionários da casa, entre outras atividades. Na tela da direita, em 2016, um caseiro é o atual protagonista que vive e trabalha naquele espaço. Os cortes sincronizados entre os dois filmes estabelecem paralelismos que realçam contrastes nas questões de classe e raça, e revelam ação do tempo sobre a arquitetura, bem como sobre as ideias e a figura histórica de Freyre.

Fonte: site do artista.

3.2. O CASEIRO: CONTEXTOS DE PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO

Antes de me fixar e olhar o filme como texto – realizando uma análise iminente, que, segundo o crítico e professor de cinema Ismail Xavier (2007, p. 18), significa "mergulhar dentro do filme para ver como imagem e som se constituem" – investigarei brevemente os contextos de produção e circulação da obra. Para isso, me apoiarei nas contri-

buições do historiador inglês Peter Burke, que recomenda aos/às historiadores/as que pretendem usar imagens como evidências históricas, investigar “as circunstâncias exatas nas quais a imagem foi encomendada” e “o lugar físico onde se pretendia originalmente exibila” (Burke, 2017, p. 267). Os teóricos franceses de cinema Jacques Aumont e Michel Marie recomendam algo parecido, ao mencionarem a importância de “conhecer bem o contexto de produção de uma obra e a genealogia estética na qual pretende-se inscrever” (1990, p. 251).

Ao colocar em prática essas recomendações, inicialmente percebi uma notável ausência de informações sobre o contexto de encomenda, produção e circulação da obra, seja nos catálogos das exposições *O rebote do bote* (2022) e *À Nordeste* (2019), seja na internet (incluindo o site do artista; o portfólio disponibilizado pela galeria que o representa, a Nara Roesler; artigos críticos e entrevistas. Diante disso, consultei os curadores de *À Nordeste*, Bitu Cassundé e Clarissa Diniz (por e-mail e rede social). Clarissa compartilhou que *O Caseiro* foi comissionado para a exposição *Gilberto Freyre: vida, forma e cor*, uma realização da Fundação Joaquim Freyre e patrocínio da Caixa Cultural. Foi exibida inicialmente na Caixa Cultural de Recife e, em seguida, na unidade de São Paulo, em 2016.

Com co-curadoria de Diniz, esta exposição tinha o objetivo de destacar a relação sistemática e íntima de Freyre com as imagens. Segundo a curadora, para essa exposição, a intenção era convidar um (único) artista que pudesse produzir uma obra crítica/provocativa ao pensamento de Freyre e que Jonathas foi escolhido por seu interesse em temas freyreanos. Curioso que, no catálogo digital desta exposição, encaminhado por Diniz na referida troca de e-mails, Jonathas e *O Caseiro* não são citados e a obra não consta na ficha técnica (uma possível falha na produção da exposição).

Além das três exposições/situações que eu consegui mapear – *Gilberto Freyre: vida, forma e cor* (2016), *À Nordeste* (2019) e *O rebote do bote* (2022) – ao consultar o artista, ele contou que a obra teve uma boa circulação: *O Caseiro* foi exposto pelo menos em Recife, Garanhuns, Petrolina, Rio de Janeiro e São Paulo (Brasil); Nova York e Columbus (Estados Unidos); Cidade do México (México); Cidade da Guatemala (Guatemala) e Sidney (Austrália); além de integrar a coleção do museu do Reina Sofia, em Madrid, Espanha:

O Caseiro já foi mostrado, mais recentemente, *Na cidade da ressaca*, que foi uma retrospectiva que fiz no Mamam [Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães] no ano passado; e na *Caravana do Museu do Homem do Nordeste*, uma exposição

que fiz e andou por vários Sescs do interior de Pernambuco. Esteve em Nova Iorque, na Alexander and Bonin, a galeria que eu fazia parte; na exposição *Visões do Nordeste*, no Jumex, um museu do México; e na Galeria Vermelho, em 2016. Foi para Sidney em 2019 e para a Bienal da Guatemala, na época da pandemia. No Rio de Janeiro, foi exibido em 2017, no Cine Joia, e também foi para o Wexner Center, nos Estados Unidos, no mesmo ano. É um filme que circulou até e ele faz parte da coleção do Reina Sofia, mas ainda não foi mostrado lá. É isso que a gente tem anotado (Andrade, 2024, transcrição e grifos nossos).

Em relação ao convite para participar da exposição *Gilberto Freyre: vida, forma e cor*, Jonathas contou que, após o convite feito por Clarissa, a amiga e curadora Ana Maria Maia lhe indicou que assistisse *O mestre de Apipucos*, um filme que está disponível gratuitamente no YouTube. Ao fazê-lo, sentiu-se nocauteado pelas imagens:

Foi muito chocante quando eu vi o filme de Joaquim Pedro de Andrade. Quando eu vi o Gilberto em carne e osso performando a própria persona. Uma persona que mora num casarão, que tem funcionários, que fala de seu dia a dia de um deleite aristocrático, de ser intelectual. Fiquei muito chocado com uma certa ingenuidade sobre a produção de um documento histórico que coloca ele tão centrado na própria contradição. Ele não parece estar totalmente consciente disso, mas ele está consciente da câmera. O que explicita o lugar confortável de aristocrata. Foi muito chocante aos olhos de quando eu fiz o filme e, hoje, muito mais. Entretanto, como figura cheia de complexidades e contradições, acho Freyre muito interessante. Embora sua revisão crítica seja necessária e natural com o passar do tempo, seus escritos seguem necessários para pensar criticamente a formação sociocultural e racial do Brasil (Andrade, 2024, transcrição nossa).

A partir disso, decidi fazer um filme em diálogo com *O mestre de Apipucos*, onde nos sentíssemos “assombrados pelo fantasma de Freyre” (Andrade, 2024). Entrou em contato com a família de Joaquim Pedro e conseguiu autorização, formalizada em contrato, para incorporar em sua obra o filme de 1959. Jonathas contou ainda que conhecia e, já admirava, o cineasta por *Macunaíma* (1969). Não encontrou empecilhos à sua proposta por parte da Fundação Gilberto Freyre, que administra a atual Casa-museu Gilberto e Magdalena Freyre, instituição realizadora da exposição.

Após assistir *O mestre de Apipucos* (1959), em seguida, o artista teve contato com *O poeta do Castelo* (1959), filme que retratava um dia na vida do poeta pernambucano Manuel Bandeira. Estes dois filmes foram originalmente concebidos como um mesmo curta-metragem, mas o contraste entre a forma de retratar os dois intelectuais irritou Freyre, o que levou Joaquim Pedro a dividir os filmes após a sua estreia comercial – e de fato, “o contraponto com as imagens de Bandeira é flagrante” (Araújo, 2013, p. 74). De modo que, em relação à genealogia estética da qual Aumont e Marie (1990, p. 251), citados anteriormente, se referem, *O poeta do Castelo* é uma referência fundamental para *O Caseiro*.

E eu vi, em seguida, o filme do Manuel Bandeira. É maravilhoso como esse segundo capítulo já é um contraste total do Gilberto. Aquilo ali já me deu uma espécie de *insight* sobre o tom do próprio objeto. O Manuel Bandeira, eu acho, faz o próprio

café, mora num apartamento minúsculo em Copacabana (Andrade, 2024, transcrição nossa, grifo nosso).

No que diz respeito à produção da obra em si, trabalhou com uma “equipe muito pequena” e “orçamento muito modesto” (Andrade, 2024). Orientando-se tanto pela ideia de “visitar a casa [de Apipucos] e fazer como se a gente estivesse percebendo o fantasma de Freyre ali” (Andrade, 2024), quanto uma encenação contrastante, Jonathas elaborou um roteiro, em colaboração com Fellipe Fernandes, a partir da “intenção de paralelizar os dois filmes”; a montagem ficou a cargo de Tita¹⁰¹ (Andrade, 2024).

O filme tem o roteiro criado em cima dessa métrica dos *takes* e de onde se filma, como se filma. Ele tem dois personagens em momentos históricos diferentes: Gilberto na casa dele e um caseiro ficcional que ocupa essa casa anos depois, lidando um pouco com aqueles espaços e ressignificando – enquanto o Gilberto é servido, ele faz sua própria comida; o Gilberto tem funcionários, o outro é o funcionário, mas ele não é servido, ele faz as coisas para ele mesmo, ou seja, hoje de certa forma ele é um protagonista do dia a dia da casa, o que por contraste escancara a figura aristocrática de Freyre no filme de Joaquim Pedro. É um pouco isso, assim, esse é o espírito de *O caseiro* (Andrade, 2024, transcrição nossa).

Quem interpreta o Caseiro é Carlos César Martins, que, segundo Jonatha, até então não sabia quem tinha sido Gilberto Freyre que trabalha como vigia numa produtora musical de Olinda. Ou seja, seu trabalho se aproxima com o universo do personagem que representa. A preparação do ator foi simples e as filmagens provavelmente duraram apenas um dia (Andrade, 2024). Entre os direcionamentos do artista/diretor ao ator, contracenar com o assombramento e ocupar uma casa vazia como se ela fosse “quase” dele, se destacam.

Não teve muito ensaio, eu convidei o Carlinhos e a gente foi desenvolvendo. Como os planos eram muito curtos, e muito em sincronia com filme original, as filmagens duraram um dia para fazer, que era a medida do baixo orçamento do projeto. [...] propus que ele encarnasse esse caseiro da casa de Gilberto Freyre, como se ele estivesse no dia a dia de uma casa fechada, vazia, com aquelas memórias carregadas e ambiente fantasmagórico, mas como se aquela casa fosse quase dele. E na hora que ele encarna aquele que ocupa aquela casa, ele meio que ocupa esse assombramento. [...] O filme faz paralelo a essas memórias. Eles ocupam o mesmo espaço, sendo que com hiato em que o mundo mudou. O protagonista mudou naquela casa. Foi um pouco nesse espírito que o filme acontece, como esse paralelo (Andrade, 2024, transcrição nossa).

Uma vez que Jonathas de Andrade se apropria de *O mestre de Apipucos*, com quase seis décadas de intervalo entre as produções, vale fazer algumas considerações sobre o curta-metragem e o seu diretor, Joaquim Pedro de Andrade. Nascido em

¹⁰¹ Fellipe Fernandes é cineasta, assistente de direção, preparador de elenco e continuísta. Atuou em obras como *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dorneles, e *Aquarius* (2016), também de Kleber Mendonça Filho. Tita, Tatiana Soares de Almeida, é diretora, roteirista e montadora de cinema, vídeo e artes visuais. Integra o núcleo gestor do Vídeo nas Aldeias, um projeto precursor na área de produção audiovisual indígena no Brasil. Informações disponíveis em: <https://www.projeto-paradiso.org.br/rede-de-talentos/fellipe-fernandes/> e <https://www.mapacultural.pe.gov.br/agente/18389/#info>.

1932, o cineasta e roteirista carioca foi um dos principais nomes do Cinema Novo, movimento de renovação da linguagem cinematográfica marcado pelo realismo e pela crítica às injustiças sociais (Kreutz, 2018). Dirigiu seis longas-metragens, inúmeros curtas e documentários, sendo *Macunaíma* (1969) o mais aclamado (Araújo, 2013, p. 13).

De acordo com a pesquisadora e professora Luciana Corrêa de Araújo (2013), Joaquim Pedro era um jovem cineasta em início de carreira quando recebeu a incumbência de dirigir dois curtas encomendados pelo Instituto Nacional do Livro, órgão vinculado ao Ministério da Educação e Cultura. Assim, em 1959, estreou como diretor de cinema com *O mestre de Apipucos* e *O poeta do Castelo*. Filho de Rodrigo Melo Franco de Andrade, um dos organizadores do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan), e afilhado do poeta Manuel Bandeira (1886-1968). Ainda segundo Araújo, o diretor possuía proximidade ou laços de parentesco com alguns dos principais intelectuais brasileiros da época, e “são, portanto, dois amigos de longa data da família que Joaquim Pedro toma como tema para o seu primeiro filme” (Araújo, 2013, p. 56).

A proposta submetida ao INL, “Joaquim Pedro transfere o foco dos livros para os escritores e propõe uma abordagem voltada para o aspecto cotidiano, doméstico até, das ilustres personalidades” (Araújo, 2013, p. 58). Na justificativa, ele “chama atenção para o ‘valor e o interesse do documentário’, que irá adquirindo com os anos ‘caráter de documento valioso para a história da literatura brasileira’” (Araújo, 2013, p. 59). Quase seis décadas depois, a partir de sua prática de revirar a história ao avesso (Andrade, 2022), Jonathas tensiona, de certa forma, essa certeza demonstrada por Joaquim Pedro:

Eu acho que o meu trabalho tenta mergulhar e incorporar muito essa ambiguidade e parece lançar perguntas. São dois documentos históricos? É documento histórico o que eu fiz? Eu manipulei? São dúvidas que o meu trabalho traz que eu acho que são muito positivas, porque eu estou interessado em suscitar a dúvida como instrumento de educação. Eu acho que numa época de *fake news* a gente tem que estar muito atento ao que a gente está vendo (Andrade, 2024, transcrição nossa).

Entendo que, questionar um documento considerado histórico e fazer da dúvida um instrumento de educação, afasta *O Caseiro* dos perigos de cair na “ficção pedagógica” da qual Jelin e Vinyes (2021, p. 42) nos alertam. Não é sobre recuperar esse documento, essa memória, apenas como uma medida preventiva (“lembrar para não esquecer”), e ir além: recuperá-lo para proporcionar um exercício de reflexão no presente. Me parece que este é o convite lançado pelo artista. É crucial deixar claro que não ignoro a importância de “lembrar para não esquecer” e, segundo o próprio artista, parte do impacto do filme *O Caseiro* está relacionado ao fato de que muitas pessoas, sobretudo no meio da arte, nunca

tinham visto o Gilberto Freyre. Até podiam conhecer suas ideias, ou o que chega delas no presente, mas não a imagem do intelectual (Andrade, 2024).

Como mencionado, *O mestre de Apipucos* e *O poeta do Castelo* foram originalmente concebidos como um mesmo curta-metragem. E o roteiro do filme contou com a colaboração dos escritores (Araújo, 2023, p. 62). Joaquim Pedro, ao comentar sobre a recepção do filme, diz: “parecia que o Gilberto era um ricoço e o Manuel não tinha um tostão. Isso aborreceu o mestre Gilberto, que escreveu um artigo chamado ‘Esnobe da riqueza?’¹⁰², reclamando. A partir daí, separei os filmes para evitar esse tipo de resultado” (IMS, 2018).

Trazendo o circuito dos eventos de artes visuais de volta, é notório acrescentar que, em 1961, *O mestre de Apipucos* e *O poeta do Castelo* integram “a histórica sessão ‘Homenagem ao cinema brasileiro’”, da 6ª Bienal de São Paulo¹⁰³ (Araújo, 2023, p. 83). Se *O mestre de Apipucos* marcou o início de sua carreira, quando morreu, em 1988, Joaquim Pedro de Andrade deixou inconclusa a “ambiciosa adaptação” de *Casa-grande, senzala & cia.* (Araújo, 2013, p. 15), projeto no qual Freyre, passados cerca de 30 anos, foi receptivo (Araújo, 2013, p. 89).

Tanto Jonathas quanto Joaquim Pedro, em mais de uma situação, propuseram diálogos, no plural, com Gilberto Freyre. *O caseiro* não é a única obra do artista alagoano em diálogo com a produção do pernambucano. Além dessa, podemos citar, os trabalhos que compõem o projeto *Museu do Homem do Nordeste*, museu ficcional que desde 2013 propõe uma resposta/alternativa ao original Museu do Homem do Nordeste (MUHNE), instituição recifense criada nos anos 1970 por Gilberto Freyre, existente até hoje e ligada à Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).

Por fim, apesar de já ter sido bastante citado, o escritor pernambucano ainda não foi apresentado, o que farei brevemente na sequência. Gilberto Freyre (1900-1987)¹⁰⁴, filho de uma família aristocrática de Pernambuco (Santos, 2022, p. 209), nasceu em Recife e cresceu entre a cidade e o campo (Ribeiro, 2006, p. 32). Ainda menino, passou “uma temporada no Engenho São Severino dos Ramos, pertencente aos seus

¹⁰² Artigo publicado originalmente na revista *O Cruzeiro*, ano XXXII, n.22, 12 de março de 1960, p.54. Disponível em <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=129819>.

¹⁰³ Com direção artística do célebre crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981), cujo projeto curatorial “propunha um olhar crítico à narrativa ocidental, colonialista e imperialista da história da arte” (Downey, 2023, p. 53), “imprimindo uma visão da História da Arte fora dos cânones ocidentais, o que contribui bastante para que fosse alvo de protesto e contestações das escolhas” (Hoffmann, 2011, p. 49).

¹⁰⁴ Portanto, Freyre tinha por volta de sessenta anos quando *O mestre de Apipucos* foi filmado.

familiares. É, lá, com D. Francisca Barradas da Cunha Teixeira de Mello, sua avó materna, que ele tomará contato com suas origens”; origens essas que orientam seus estudos: é “na dissertação de mestrado [pela Universidade de Columbia, nos Estados Unidos] que Gilberto Freyre inicia a sua incursão genealógica. Sob a inspiração de sua avó materna, o escritor dedica-se à história íntima do Brasil” (Ribeiro, 2006, p. 32)

Em 1933, inserido no contexto da Era Vargas (1930-45) e seus projetos de construção de uma “nova brasilidade” onde “a mestiçagem foi alçada como ‘a cara do Brasil’”, a partir de diversas estratégias de branqueamento, eugeniização e higienização do que era ser indígena e/ou africano (Santos, 2022, p. 2011-223), Gilberto Freyre publicou o livro *Casa-grande & senzala*, um marco na interpretação social do Brasil.

[...] *Casa-grande & senzala* recuperou “o mito das três raças” e enalteceu os três troncos raciais que teriam formado o país – tudo isso reforçando as hierarquias existentes. O título da obra é muito sugestivo da abordagem de Freyre: os diferentes grupos culturais são sublinhados, contando que todos permanecessem nos lugares sociais aos quais foram designados. Senhores e suas famílias brancas na Casa Grande. Escravizados e seus descendentes na senzala. Temos aqui os ingredientes do mito da democracia racial (Santos, 2022, p. 210).

A historiadora e professora Ynaê Lopes dos Santos, deixa evidente que, embora Freyre não tenha sido o formulador do “mito da democracia racial”, nem tenha usado especificamente esse termo, o impacto que a obra causou na intelectualidade (em sua maioria, branca) assim como os posicionamentos posteriores do autor nas décadas seguintes, vide declarações polêmicas durante a ditadura militar¹⁰⁵, acabaram por formular este mito, “que defendia a inexistência do racismo no país ao afirmar um suposto resultado harmonioso da miscigenação racial. Esse processo reconhecia as contribuições culturais das diferentes raças, mas negava seu caráter historicamente violento” (Santos, 2022, p. 211).

Apesar das ressalvas à produção de Freyre, Santos reconhece a relevância de *Casa-grande & senzala*, no que tange a positivar a presença negra e as heranças africanas no Brasil, mas aponta que “o que há de interessante e inovador nessa obra em grande medida já havia sido enunciado por esses intelectuais negros”, como o baiano Manoel Querino (1851-1923) (Todavia, 2023), que, por conta do racismo, não tiveram o mesmo reconhecimento. Já o curador Moacir dos Anjos, afora as críticas que faz sobre o

¹⁰⁵ Para Freyre, dada a natureza pacífica do povo brasileiro, 1964 foi uma “revolução branca” (sem o recurso da violência) promotora da ordem política e social. Além disso, nos anos 1950, do outro lado do Atlântico, foi um aliado do regime salazarista português (1933-1974). Apoiador de regimes totalitários, Freyre pode ser descrito como um intelectual de posicionamentos políticos abertamente reacionários (Cardoso, 2011; Medina, 2000).

pensamento de Freyre, reconhece a “originalidade metodológica e da riqueza de informações” trazidas em *Casa-grande & senzala* (Anjos, 2018).

No que se refere a metodologia – complexificando a figura de Freyre e entendendo outros motivos, além da brancura da sua pele e sua origem aristocrática, que fazem com que até hoje o sociólogo seja tão comentado –, o já citado historiador inglês Peter Burke considera Gilberto Freyre como um pioneiro na “virada visual”: “já na década de 1930, cinquenta anos antes da “virada visual” realizada pelos historiadores, Gilberto Freyre sugeria que as imagens fossem igualmente consideradas fontes juntos com outras fontes não convencionais, tais como as tradições orais e anúncios de jornais” (Burke, 2017, p. 12).

Sem objetivar suavizar as críticas ao pensamento freyriano, não é possível ignorar o colonialismo interno, pois as principais críticas direcionadas a Gilberto Freyre foram articuladas sobretudo pela intelectualidade paulista (e “uspiana”). Assim como existem problemas com a noção de raça no pensamento de Freyre, também há o mesmo problema na obra do paulistano Florestan Fernandes (1920-1995), por exemplo (Pessoa, 2020). No entanto, as críticas mais duras frequentemente são direcionadas ao pernambucano. Aqui existe, possivelmente, uma disputa pela geopolítica do conhecimento¹⁰⁶.

Para finalizar essa brevíssima apresentação de Freyre é importante falar sobre a casa de Apipucos, hoje Casa-museu Magdalena e Gilberto Freyre, vinculada à Fundação Gilberto Freyre. A construção é apresentada no site da fundação “como casa-grande original do século XIX e reformada em 1881, abriga o conjunto de objetos colecionados, guardados e ordenados pela família Freyre”. A Vivenda Santo Antônio de Apipucos, que além da Casa-museu contempla um Sítio Ecológico e Espaço Cultural, está localizada no bairro de Apipucos, na zona Norte de Recife, nas proximidades do Rio Capibaribe. Ela foi adquirida por Freyre no início dos anos 1940, onde ele e sua família moraram por mais de quarenta anos (Melo, 2011; Fundação Gilberto Freyre, 2024). Os restos mortais de Freyre estão “Lá, entre fruteiras e palmeiras imperiais [...] para atender o desejo do sociólogo de retornar a Apipucos depois de morto” (Melo, 2011).

Na época em que a casa foi comprada, esta estava em ruínas e foi reformada para abrigar os recém-casados. Contudo, “Segundo o arquiteto José Luiz da Mota

¹⁰⁶ Apesar de todas as críticas, segundo a historiadora Gleyce Kelly Heitor, durante a minha banca de qualificação realizada em junho de 2024, há ainda a possibilidade de pensar Freyre como um autor pós-colonial, um autor que vai refletir sobre o passado colonial a partir de uma chave própria.

Menezes¹⁰⁷, a distribuição dos cômodos indica que, originalmente, aquele imóvel não servia de residência e, sim, de escritório comercial dos engenhos daquela região” (Melo, 2011).

Até os anos 1950, na casa existia apenas um quarto, onde dormiam o casal e as crianças. Para melhor acomodar a família e sua coleção de livros – que não parava de crescer, começando a se acumular até mesmo em sua banheira –, Freyre ampliou a casa, construindo mais dois quartos (um para cada filho) e o gabinete de trabalho, que se tornou seu preferido (Melo, 2011).

Dessa maneira, “Gilberto Freyre é gerado, atualizado e reatualizado pela casa dos pais, dos avós e a de Apipucos onde constituiu seus descendentes” (Melo, 2011).

Por fim, é oportuno adicionar que, em *O mestre de Apipucos*, “Joaquim Pedro lança sobre Freyre um olhar nada condescendente, menos sensível à importância da obra do sociólogo do que à carga ideológica de conservadorismo que suas ideias e atitudes ganharam cada vez mais ao longo dos anos”, espelhando o posicionamento dominante entre os intelectuais de esquerda da sua época (Araújo 2014, o. 78)¹⁰⁸.

3.3. O CASEIRO: UMA ANÁLISE

Como já foi apresentado previamente, meu primeiro contato com *O Caseiro* foi na exposição *À Nordeste* (2019). Nesta ocasião, o filme foi exibido em uma única TV de tela plana de aproximadamente 42 polegadas e com dois fones de ouvido, um em cada lado da TV¹⁰⁹. Para desenvolver a presente análise da obra, voltei ao filme diversas vezes – e, na maioria delas, assisti na tela do meu computador; poucas vezes projetei o arquivo em uma TV. E, por mais que o projeto desta dissertação tenha se concretizado anos após esse primeiro contato, é a experiência no passado que orientou a minha análise (no presente). Toda vez que assisto o filme, sou transportada para 2019, tamanho foi o impacto que a obra causou em mim – como também já escrevi, antes de conhecer o filme de Jona-

¹⁰⁷ Provavelmente Melo (2011) se refere ao dossiê elaborado pelo arquiteto José Luiz Mota Menezes, também citado por Ribeiro (2006) intitulado *A Vivenda Santo Antônio de Apipucos: Casa-Museu Magdalena e Gilberto Freyre* (Fundação Joaquim Nabuco, 1999). Contudo, não foi possível acessar esse documento.

¹⁰⁸ Para aprofundamentos, sugiro a leitura do capítulo 2 de Araújo (2013).

¹⁰⁹ Há de se notar que em 2022, na exposição *O rebote do bote*, *O caseiro* foi exibido de forma distinta: as telas foram separadas e exibidas em duas TVs de tela plana. Entendo que essa forma de exibição, que reproduz a experiência da exposição *Gilberto Freyre: vida, forma e cor*, pode provocar percepções distintas, incluindo uma maior ênfase na disputa pelas memórias.

thas, tinha assistido, em 2018, *O Mestre de Apipucos*. É importante ter em mente as especificidades desse primeiro encontro com *O Caseiro*, isto é, o “lugar” para onde retorno ao analisá-la.

Ainda sobre o “espaço instalativo” (Maciel, 2020), inserida numa “montagem labiríntica”¹¹⁰ (Amaral, 2019), *O Caseiro* compartilhava o espaço da exposição com diversas obras de diferentes suportes/linguagens, incluindo, outras obras audiovisuais. Ao seu lado, à direita do/a observador/a e no mesmo painel expositivo, encontrava-se, numa TV de menor dimensão, *Café colonial* (2014, 3’15”) de Naiana Magalhães; e, um pouco mais adiante, no painel seguinte, também, à direita do/a observador/a e projetado sobre a superfície do próprio painel, *Refino #2 (banho)* (2017, 4’57”), de Tiago Sant’Ana¹¹¹ (figura 10). Ao fundo e à esquerda do/a observador/a, em painel perpendicular, vemos a obra *Aiku’è (r-existo)* (2017), da artista Zahy Tentehar; já à direita, em três telas dispostas verticalmente, a videoinstalação *Ijó Mimó* (2019) de Ayrson Heráclito (figura 11). A partir da organização do catálogo da referida exposição, todas essas obras compõem o núcleo “(De)colonialidade” e, portanto, pelo menos do ponto de vista da curadoria, entendo que elas podem ser lidas como parte de uma mesma “genealogia estética” de *O Caseiro* (Aumont; Marie, 1990, p. 251).

Figura 10 – Vista da exposição *À Nordeste*, com destaque para o filme *O Caseiro* (a obra está no canto esquerdo da imagem).



¹¹⁰ Não ignoro a polêmica em torno do texto escrito pela crítica de arte Aracy Amaral sobre *À Nordeste*, apenas concordo sobre o aspecto labiríntico da expografia (Arte!Brasileiros, 2019ab).

¹¹¹ *Café colonial* ficou fora do mapeamento realizado no capítulo 2. Não consegui identificar a cidade onde a obra foi filmada, portanto, ela não se encaixou no filtro “Nordeste como lugar de produção”. Já a obra *Refino #2* está incluída no mapeamento (quadro 4), pois sua sinopse informa precisamente o lugar de produção (Engenho de Oiteiro, Terra Nova, Recôncavo da Bahia).

Fonte: perfil do Sesc 24 de Maio no Facebook.

Figura 11 – Vista da exposição *À Nordeste*, com destaque para o filme *O Caseiro* (a obra está no canto esquerdo da imagem).



Fonte: Diário do Nordeste.

3.3.1. Algumas considerações sobre análise fílmica

Por fim, o mergulho no filme *O Caseiro*. Partindo da ideia de apropriação, tão cara a Jonathas de Andrade, para trabalhar essa fonte primária, recorri e adaptei um procedimento advindo do cinema: a análise fílmica. Para introduzi-lo, vale começar pelos já citados Aumont e Marie (1990, p. 54), que destacam a ausência de um método universal para analisar filmes – o que já me deixa animada e parece estar alinhada com a pluriversalidade da qual os estudos decoloniais tratam (Mignolo, 2019).

No campo da História, olhando especificamente para o Brasil, o uso da análise fílmica não é uma novidade. Pesquisadores/as que atuam no cruzamento da História e do Audiovisual, como Eduardo Morettin e Marcos Napolitano, utilizam amplamente da análise fílmica dentro de seus trabalhos. Na verdade, nas palavras dos autores, a análise fílmica “constitui o *partis pris*”¹¹² do grupo de pesquisa que lideram¹¹³ (Morettin; Napolitano, 2019, p. 565). Contudo, pelo que foi possível verificar, esses autores concentram suas pesquisas no campo do cinema (em sentido estrito do termo), o que indica que o uso da análise

¹¹² Expressão de origem francesa que pode ser compreendida como um ponto de vista assumido antecipadamente.

¹¹³ Grupo de Pesquisa “História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação”, cadastrado no CNPq no início de 2007.

fílmica para obras audiovisuais feitas por artistas visuais no contexto da arte contemporânea talvez seja um diferencial da presente dissertação¹¹⁴.

Para realizar essa operação analítica, parto dos ensinamentos de Napolitano (2006), convertidos em uma ficha de decupagem analítica audiovisual¹¹⁵, e a adapto às especificidades do meu objeto de estudo (um filme composto por duas telas sincronizadas lado a lado) (Figura 12). Aumont e Marie (1990, p. 60) também trabalham com um modelo muito próximo à referida ficha de decupagem. Entendo que essa etapa analítica se assemelha àquilo que os teóricos italianos Francesco Casetti e Federico Di Chio chamam de “roteiro à *posteriori*”, “uma forma de tradução do filme que consiste em uma descrição de sua parte visual (quase sempre plano a plano¹¹⁶) e uma transcrição de sua parte sonora” (Casetti; Di Chio, 1991, p. 43, tradução nossa).

Figura 12 – Captura de tela do fragmento do filme *O Caseiro* disponível na plataforma Vimeo.



Fonte: perfil do artista no Vimeo.

¹¹⁴ Em 2024, eu e Tereza Spyer apresentamos o trabalho "Decolonialidade e disputas pelas memórias a partir do filme *O caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade", no VII Colóquio Internacional de Cinema e História, organizado pelo referido grupo de pesquisa liderado por Napolitano e Morettin. O evento foi realizado entre 4 e 6 de dezembro de 2024, na Cinemateca Brasileira e na Reitoria da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Nosso trabalho foi uma exceção por abordar o audiovisual a partir das artes visuais.

¹¹⁵ Disponibilizada no site do referido grupo de pesquisa com base em Napolitano (2006). Disponível em: https://historiaeaudiovisual.weebly.com/uploads/1/7/7/4/17746215/modelo_decupagem.pdf

¹¹⁶ Plano é considerado a unidade fílmica básica (Bonitzer, 1982). Esse termo será amplamente usado por mim na análise fílmica a seguir.

A análise fílmica proposta para *O caseiro* é uma análise da encenação, ou *mise en scène*¹¹⁷ (e não da narrativa, do som ou da montagem, por exemplo). Encenação é um conceito com ampla bibliografia (cuja discussão vai além dos interesses da presente dissertação). O pesquisador Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013) considera o ato de encenar como “levar alguma coisa para a cena, a fim de mostrá-la. Eis uma definição possível – pragmática, por um lado, mas insuficiente e imprecisa, por outro” (2013, p. 25) e também afirma que “a *mise en scène* é o que acontece quando há o encontro do cineasta com os atores, lugares e eventos que ele pretende filmar” (2013, p. 121). Já o também pesquisador brasileiro de cinema Fernão Pessoa Ramos (2011) entende que “no coração da encenação cinematográfica está a noção de ação de um corpo, e o que acompanha e permite o desdobrar deste corpo em cena: o seu movimento e a sua expressão” (2011, p. 3), ou, de forma mais direta, ele nos fala que a *mise-en-scène* é a forma cinematográfica do movimento de corpos em cena (2011, p. 5).

A escolha por fazer uma análise fílmica da encenação pareceu a mais adequada para ajudar a responder o meu problema de pesquisa: como se configuram os processos de disputas pelas memórias em *O Caseiro*, especialmente no que se refere aos temas de raça/branquitude, classe, gênero/masculinidade e trabalho? Pois a análise dos objetos e corpos em cena, seus movimentos e expressões, proporciona um ponto de vista privilegiado para observar os “paralelismos” e “contrastes” entre as telas (entre o mestre e o Caseiro; entre o passado e o presente, entre memórias), que conforme foi visto, e trazido inclusive por Jonathas, estruturam a obra.

Sendo “a ficção e o documento, assim como esses jogos com o presente, passado e futuro” temas de interesse do artista, bem como a ambiguidade (Andrade, 2024), verifica-se, em *O caseiro*, um tensionamento nessa mistura de documentário com ficção. Dessa forma, é plausível considerá-lo um híbrido entre o documental e o ficcional. Vale ressaltar que, em termos “materiais”, a obra de Joaquim Pedro “ocupa” metade da projeção e toda a camada sonora é de 1959 (mais informações sobre o som serão abordadas mais adiante). Como já foi explanado anteriormente, compreendo que nas artes visuais essas fronteiras não são uma preocupação de fato, o que também é válido para o artista em questão. Mas, no campo da história, esse filme, um “documento estético” (Napolitano, 2006, p. 236), serve como um lembrete que nenhum documento é opaco: “as fontes audiovisuais e

¹¹⁷ A depender do/a autor/a, a palavra é grafada ou não com hífen. Quando se trata de citação, respeito o texto e a formatação original, quando sou eu que escrevo, opto por preservar a grafia em francês (sem hífen) e colocar em itálico, por se tratar de palavra estrangeira.

musicais são, como qualquer outro tipo de documento histórico, portadoras de uma tensão entre evidência e representação” (Napolitano, 2006, p. 239).

Sem querer prolongar muito essa questão, apenas a fim de jogar ainda mais luz nessas contradições, Araújo (2013) nos fala sobre certa ficcionalização contida no filme de Joaquim Pedro, tanto por “mostrar coisas que não aconteciam na casa” (p. 67) quanto pelas “‘organizações ficcionais’ acionadas para compor com maior eficiência leituras críticas da vida e da obra dos escritores filmados” (p. 78). Portanto, apostar nessa discussão entre ficção e documentário, pelo menos nesta dissertação, não parece ser um esforço instigante. O interesse aqui é outro, é verificar como a encenação se configura no filme *O caseiro*. Mas, que fique claro: *O mestre de Apipucos* existe de forma independente, e o mesmo não se aplica para *O Caseiro*.

Na análise a seguir, para tentar evitar ruídos, me refiro também ao filme de Joaquim Pedro como “tela 1” (à esquerda de quem observa) e, de “tela 2”, (à direita de quem observa) o filme de Jonathas. Mesmo tratando-se de duas telas sincronizadas lado a lado, é importante ficar claro que *O mestre de Apipucos* está contido literalmente em *O Caseiro*.

Retomando o conceito de encenação, a fim, de extrair alguns elementos que estruturam a minha análise, para Aumont (2008, p. 134) encenar é “em primeiro lugar, (um) enquadrar” e, “tendo fixado o quadro (ângulo de vista e distância), prever até ao pormenor os lugares de cada ator em cada momento, o jogo dos seus olhares, a posição dos seus corpos, etc., em vista de um efeito de conjunto claro e esteticamente satisfatório”. Somando as contribuições de todos os autores/as citados, a análise será feita, principalmente, a partir dos seguintes elementos: ação dos corpos, cenários, enquadramentos, movimentos de câmera, ângulos, luz. Em poucas palavras, a proposta é interpretar o filme a partir da análise das opções técnicas e estéticas do diretor, no caso, dos diretores, Jonathas e Joaquim Pedro. Além do texto, trarei algumas imagens dos planos.

Quanto à parte sonora, como já mencionado, Jonathas escolhe manter os sons originais, sem acrescentar nada novo¹¹⁸. O filme de Joaquim Pedro é composto por

¹¹⁸ “É uma apropriação inteira. Ou seja, tenho autorização formal para que o filme seja parte desta nova obra, que são essas duas telas que interagem. Mas um filme feito em 2016 chama o outro de 1959 para conversar, lado a lado. Tirei os créditos no início do filme [*O mestre de Apipucos*], mas toda vez que eu mostro *O Caseiro*, o filme de Joaquim Pedro de Andrade está creditado” (Andrade, 2024). É necessário adicionar que ao dizer que o filme de Joaquim Pedro está creditado, Jonathas se refere a legenda ou textos expositivos extra filmicos. O seu filme não contém nenhuma cartela de crédito, nem com o título do filme.

uma música instrumental de Heitor Villa-Lobos¹¹⁹ (Alvim, 2023, p. 88) e narração na voz do próprio Gilberto Freyre fora de campo. Na análise a seguir, não analiso essa narração como parte da encenação; limito-me a breves comentários quando algo contido no texto (escrito e lido por Freyre), em diálogo com as imagens, chama atenção.

Seguindo a organização do filme de Joaquim Pedro (Araújo, 2013, p. 62), considero que *O Caseiro* também é composto por seis sequências. Intituladas pelo cineasta fluminense como: Sequência do passeio; Sequência da sala de trabalho; Sequência do café; Sequência da praia; Sequência do peixe e da batida e Sequência da rede. Para enfatizar os “paralelismos” e “contrastes”, adicionei novos títulos ao lado do original: “Sequência do passeio/jardim”; “Sequência da sala de trabalho/do trabalho”; “Sequência do café/vazio”; “Sequência da praia/água”; “Sequência do peixe e da batida/do cuscuz”; “Sequência da rede/do descanso”. A utilização da barra oblíqua (/) é intencional, para marcar o duplo fílmico que se apresenta.

Por fim, vale acrescentar que ao longo da análise desse duplo fílmico, identifiquei que os “paralelismos” e “contrastes”, podem ser percebidos quando Jonathas, em sua reencenação de *O mestre de Apipucos*, propõe dois diálogos entre telas denominados por mim como “efeito cópia” e “efeito espelho”. Enquanto no “efeito cópia” o enquadramento da tela 1 é copiado na tela 2 (paralelismo); no “efeito espelho”, o enquadramento da tela 1 é reproduzido de forma espelhada na tela 2 (contraste). Por exemplo, se na tela 1 Freyre caminha para o lado direito do quadro e o Caseiro caminha na mesma direção na tela 2, isso corresponde ao “efeito cópia”; no entanto, se ambos caminham, mas na tela 2 o Caseiro segue em direção oposta, isso resulta no “efeito espelho”. Contudo, nem tudo é espelho ou cópia. Há momentos em que o artista escolhe inovar o tipo de plano (enquadramento), criando algo que não encontra lastro/semelhança (pelo menos não de forma explícita) no filme de Joaquim Pedro.

Todo o filme se passa durante o dia (manhã e tarde), pelo menos é assim que ele se apresenta e que o percebo. Em relação à fotografia, Jonathas optou por manter a continuidade de cores em sua reencenação de *O mestre de Apipucos*. O filme é inteiramente em preto e branco, ou monocromático, ou seja, possui apenas tons de cinza, variando do branco até o preto. Essa escolha é o ponto de partida para a presente análise fílmica da obra. Penso que, mais do que visar à uma unidade estética (lembrando que, em

¹¹⁹ O carioca Villa-Lobos (1887-1959) foi um dos participantes da Semana de Arte Moderna no Theatro Municipal de São Paulo em 1922. Pensar a música clássica para além da academia, a partir da influência da cultura popular, em especial das musicalidades do Norte e Nordeste, é considerado um dos seus legados (Heitor, 2024; Toni; Fresca, 2022).

1959, os filmes a cores ainda não estavam amplamente em uso), a continuidade da cor remete a uma continuidade do "sistema de poder", ao colonialismo, e enfatiza o contraste entre pretos e brancos (ou entre brancos e os "outros") na sociedade brasileira. Se o artista alagoano tivesse filmado em cores, a percepção certamente seria diferente, talvez a ênfase estivesse nos contrastes históricos, não na sobrevivência do passado colonial. Ao escolher a continuidade monocromática, lembrando que, no senso comum, uma imagem em preto e branco é sinônimo de "ausência" de cor, ele comunica muito com essa escolha, pois a cor, no Brasil, nunca está ausente; ela ainda é um marcador social estruturante da sociedade. Os tempos são outros, mas o modo como esses sujeitos (patrão e empregado) ocupa e interage com os espaços e elementos da cena ainda reflete antigas diferenças de raça, classe e gênero.

Feita essa apreciação inicial dos elementos estéticos que compõem a narrativa do filme *O Caseiro*, sigamos para a análise das sequências.

3.3.2. Disputas pelas memórias em análise

Sequência 1: sequência do passeio/jardim [00:00:00-00:01:28]

Resumo: *Gilberto Freyre, um homem branco, desce a escada da casa de Apipucos; e o Caseiro, um homem negro, sobe. Em seguida, ambos caminham pelo sítio. A casa e a vegetação chamam atenção pela imponência.*

A **sequência de abertura** do filme, com aproximadamente 1 minuto e 28 segundos, é composta por seis planos e filmada em ambiente externo. O **plano n. 1**, em ambas as telas (com duração de aproximadamente 18 segundos), apresenta a casa de Apipucos, local que foi residência de Gilberto Freyre. Trata-se de uma construção de grandes dimensões, com dois pavimentos rodeados por janelas. Em termos de enquadramento¹²⁰, tanto na **tela 1** quanto na **tela 2**, é um grande plano geral¹²¹. Além da casa, há uma escada que dá acesso ao seu interior, erguida acima do nível do chão, o que amplia sua aparência grandiosa. A vegetação também compõe a cena e emoldura a casa sob um recorte muito parecido ("efeito cópia") (figura 13).

¹²⁰ Existem algumas definições possíveis para as gradações de enquadramento e as terminologias podem depender do contexto (Aumont; Marie, 2006, p. 101-102). Neste trabalho, tendo geralmente como referência o corpo humano, e principalmente a partir de Rodrigues (2007, p. 28-32), usarei: grande plano geral; plano geral; plano conjunto; plano americano; plano médio; primeiro plano e plano detalhe. Ao longo do texto, essas definições serão apresentadas, assim como nomes de movimentos de câmera e outros aspectos mais técnicos.

¹²¹ Grande plano geral: plano bastante aberto, servindo para situar o espectador no espaço em que a cena se desenvolve.

Apesar de ambas as telas compartilharem o mesmo tipo de enquadramento e ação (os dois se deslocam pela escada), percebe-se um contraste no movimento da câmera. Na **tela 1**, e à direita do quadro, Gilberto Freyre, um homem branco, sai do interior da casa e desce a escada enquanto um *tilt*¹²² suave (de cima para baixo) acompanha a sua descida. Paralelamente, na **tela 2**, e à esquerda do quadro, o Caseiro, um homem negro, aparece um pouco depois da entrada de Freyre (ou pelo menos é o que parece, talvez a vegetação o tenha camuflado) e sobe a escada. Ele vem do jardim, localizado abaixo do nível da casa e um *tilt* igualmente suave (de baixo para cima) acompanha o seu movimento de ascensão. Observando com atenção o canto inferior direito da **tela 2**, é possível ler parcialmente a placa "Casa-museu Magdalena e Gilberto Freyre".

Neste **plano n. 1**, é possível identificar como manifestação de poder: a casa, o ato de subir e a cor branca (da pele). Também é possível fazer uma associação entre vir do interior ("casa-grande"); e vir do jardim, da área externa ("senzala"). O contraste entre o homem branco que desce a escada na **tela 1** e o homem negro que a sobe na **tela 2** dialoga com a virada decolonial à medida em que aponta para a inversão de protagonismo/quebra do modelo anterior, com menor exclusividade para homens brancos. A disputa pela memória, aqui, pode ser encontrada na oposição entre subir e descer.

Figura 13 – Sequência 1, plano n. 1. A casa de Apipucos abre sequência do passeio/jardim. Na tela 1, Gilberto Freyre inicia a descida; na tela 2, o Caseiro se aproxima da escada.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:00:05). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

O **plano n. 2** é um plano detalhe (enquadramento) e tem duração de aproximadamente 4 segundos tanto na tela 1, quanto na tela 2. Um homem tocando folhas de uma planta é a ação compartilhada em ambas as telas. Na **tela 1**, Freyre inspeciona a planta, talvez um caládio (cujo formato da folha lembra um coração) à distância, com a

¹²² *Tilt*: movimento em que a câmera permanece fixa e faz um giro sobre seu próprio eixo na vertical.

ponta da bengala. Na **tela 2**, utilizando as próprias mãos, o Caseiro toca gentilmente a folha de uma palmeira. Entre as plantas não há nenhuma semelhança visual.

Neste **plano n. 2**, o poder se manifesta na bengala, objeto fálico que simboliza a autoridade masculina e, tratando-se de Freyre, às ideias em torno do patriarcado (o subtítulo de *Casa-grande & Senzala* é “formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal”). Esse plano promove uma quebra de continuidade em relação ao plano anterior: no **plano n. 1**, o Caseiro, ao subir a escada, dá a impressão que entra na casa; mas no **plano n. 2**, ele está no jardim. Talvez, pensando no que foi dito anteriormente sobre a conexão entre subir e descer e as viradas memorial e decolonial, seja plausível interpretar essa possível quebra na continuidade como um lembrete que apesar das mudanças e dos avanços (mais espaço para as pessoas historicamente colocadas no fim da “fila” das oportunidades no mercado da arte contemporânea) esse meio ainda permanece colonizado e a maioria dos espaços de poder permanece controlada por homens como Freyre – ou seja, a ocupação de espaços de decisão e de poder por pessoas subalternizadas ainda é incipiente. Por outro lado, o toque da planta diretamente com o uso das mãos pode indicar uma ideia da centralidade do corpo na perspectiva decolonial e também demonstra que o Caseiro tem uma outra forma de lidar com a natureza: não enquanto um ambiente a ser examinado, um objeto, mas um ente vivo cuja existência é digna de reverência e respeito (figura 14).

Figura 14 – Sequência 1, plano n. 2. Plantas do jardim de Apipucos. Na tela 1, Gilberto Freyre usa a bengala para tocar na planta; na tela 2, o Caseiro se aproxima da planta com as próprias mãos.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:00:23). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

Do **plano n. 3** ao **plano n.6** desta sequência, ambas as telas partem de um mesmo princípio de encenação: um homem caminhando pelo jardim com expressão facial séria. No **plano n. 3**, um *tracking*¹²³ acompanha os movimentos dos atores e, em termos de enquadramentos, o plano americano¹²⁴ predomina em ambos os lados. Além disso, as cenas têm a mesma duração (10 segundos). Na **tela 1**, dando continuidade ao plano anterior, Freyre retira a bengala da planta e começa a caminhar pelo jardim, direcionando-se para o lado direito do quadro. Sua bengala é feita com uma madeira retorcida. O intelectual veste um macacão de mangas curtas em tecido escuro, indumentária que chama a atenção por ser uma roupa comumente associada ao ambiente fabril ou a trabalhos mais mecânicos. Na **tela 2**, de forma análoga, e dando continuidade ao plano anterior, com a mão, o Caseiro tira de sua frente a folha da palmeira e caminha pelo jardim denso, direcionando-se para o lado esquerdo do quadro. Ele veste uma camisa de botões com mangas curtas e uma bermuda. A camisa social do Caseiro (peça de roupa mais formal) e o macacão de Freyre (peça de roupa fabril) subvertem, isoladamente, a expectativa em relação a esses sujeitos, criando um contraste parcial da indumentária em relação com suas respectivas profissões e lugares sociais.

No **plano n. 3**, pela primeira vez, Freyre e o Caseiro se “encontram” (“efeito espelho”). Eles estão “frente a frente” – uma expressão que pode ser usada para se referir ao momento em que duas pessoas se encontram para conversar sobre algo importante. É interessante ter em mente que o tipo de plano, americano, advém dos filmes de faroeste estadunidenses, cujo enquadramento destacava as armas dos *cowboys*. Há talvez aqui uma espécie de duelo silencioso e virtual. A escolha por espelhar, e não por copiar, assim como o duelo, evidencia o confronto entre passado e presente ao qual o filme se propõe.

Nesse sentido, a disputa pela memória adquire uma interessante materialidade fílmica. Mas é também neste plano, quando esses dois homens caminham em direção um ao outro, que se ouve a voz de Gilberto Freyre fora do campo (a narração continua até ao **plano n. 5**): “Quando é madrugada ainda em Apipucos e os meus vizinhos, os Maristas, acordam cantando, gosto de caminhar pelo sítio cheio de mangueiras e jaqueiras dessa velha casa e entre as plantas ainda úmidas do jardim rústico”. Até então, a parte sonora era apenas instrumental, algo como um canto gregoriano, possivelmente em referência aos Irmãos Maristas, vizinhos da família. A voz (narração) de Freyre é a única voz

¹²³ *Tracking*: movimento de câmera onde esta se desloca pelo espaço para acompanhar o movimento do corpo em cena.

¹²⁴ Plano Americano: o/a personagem é mostrado/a do joelho para cima.

presente ao longo de todo o filme, pois, como já foi mencionado, Jonathas de Andrade opta por manter a parte sonora integralmente. O Caseiro ocupa a casa de Apipucos com seu corpo, mas não se ouve a sua voz – e voz é poder, afinal, como questiona Spivak (2014) "pode o subalterno falar?". Há indiscutivelmente, nesta obra, um confronto, um enfrentamento do passado, do colonialismo, mas a voz que narra a história em 2016 é a mesma de 1959. A mesma análise do **plano n. 2** se aplica ao **plano n. 3**: a ocupação de espaços de decisão e de poder por pessoas subalternizadas ainda é incipiente. De fato, a voz da decisão continua sendo de homens brancos e de meia-idade, como Freyre. São vozes patriarcais (figura 15).

Figura 15 – Sequência 1, plano n. 3. Freyre e o Caseiro caminham pelo jardim. O espelhamento dos planos os coloca “frente a frente”.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:00:29). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

O **plano n. 4** continua o anterior, com Freyre e o Caseiro “frente a frente”. O movimento de câmera também é o mesmo, com a câmera acompanhando e se deslocando junto do caminhar dos atores pelo jardim. O enquadramento se abre um pouco em ambas as telas, mas ainda assim pode ser considerado um plano americano. Há uma diferença sutil: na **tela 1**, no final deste plano, Freyre dá meia volta e direciona seu corpo para a esquerda, como se estivesse se dirigindo para a casa de onde iniciou o passeio matinal; na **tela 2**, esse movimento não é observado no caminhar do Caseiro (figura 16).

Figura 16 – Sequência 1, plano n. 4. Freyre e o Caseiro continuam caminhando pelo jardim.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:00:39). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

O **plano n. 5**, em termos de enquadramento, é um plano geral¹²⁵ em ambas as telas (e com a mesma duração, cerca de 14 segundos). O enquadramento mais aberto permite observar outras diferenças até então ocultas: Freyre calça sapatos fechados, enquanto o Caseiro, ao que parece, usa chinelos de dedo. Cercados pela vegetação do jardim, que neste plano aparece de forma mais abundante, o jeito como o escritor caminha, apoiando uma das mãos na bengala e a outra no bolso, lhe confere um ar mais imponente. Além disso, ele percorre o jardim pelas margens (do enquadramento). Em contrapartida, o Caseiro não se destaca tanto em relação à paisagem, ele é colocado dentro do jardim (e cruza este espaço por dentro e não pelas bordas). Mais ou menos no meio da duração deste plano, há um momento em que o Caseiro interrompe sua caminhada e fica imóvel, com as mãos livres, olhando para o entorno e para o alto, aparentemente contemplando as copas das árvores e o céu. Apesar dessas diferenças (sutis), Jonathas recorre ao “efeito cópia” aqui (figura 17).

Figura 17 – Sequência 1, plano n. 5. Freyre percorre o jardim pelas margens; o Caseiro cruza este espaço por dentro.



¹²⁵ Plano geral: plano aberto, servindo para situar o espectador no espaço em que a cena se desenvolve.

Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:00:50). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

Encerrando esta primeira sequência, o **plano n. 6**. Em termos de enquadramento, trata-se de um plano americano nos dois casos, e a duração é a mesma (aproximadamente 27 segundos). Devido ao “efeito cópia”, Freyre e o Caseiro caminham lado a lado, e os vemos frontalmente. Na **tela 1**, a cena inicia-se com Freyre ajeitando seus cabelos brancos e lisos para trás, um gesto, talvez, vaidoso. É possível ver mais detalhes do seu rosto, o escritor usa uma corrente com pingente e continua com uma expressão séria. Ele caminha, com auxílio de sua bengala, em direção ao lado esquerdo do quadro. Neste percurso, tira da frente, com a mão, algumas plantas e, em vários momentos, caminha com a mão esquerda no bolso. Na **tela 2**, aparentemente o Caseiro tem o cabelo raspado, semelhante igualmente sério e, após erguer a cabeça (antes rebaixada), caminha em direção ao lado esquerdo do quadro, “copiando” o mestre. Neste percurso, também remove plantas à sua frente com as mãos. A performance de ambos é um tanto rígida, eles parecem pouco à vontade. A câmera acompanha o movimento dos dois (*tracking*) até que eles param, marcando o fim da primeira sequência. O poder, neste plano (**plano n. 6**), ele pode estar no contraste de gestos em relação à cabeça: Freyre, cuja cabeça está sempre erguida, atrasa o início da sua caminhada para jogar os cabelos lisos e brancos para trás; já o Caseiro aparece inicialmente com a cabeça rebaixada, mas assim que ergue sua cabeça, começa a caminhar confiante, se antecipando brevemente em relação ao ritmo lento de Freyre. Um “efeito cópia” para enfatizar o gesto de cabeças diferentemente erguidas. Iniciar esse plano com a “cabeça baixa” e finalizá-lo com a “cabeça erguida” também pode ser lido como um indício do momento histórico de virada de autoconfiança e de autonomia (figura 18).

Figura 18 – Sequência 1, plano n. 6. Freyre e o Caseiro continuam caminhando pelo jardim, mas agora “lado a lado” e os vemos frontalmente.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:01:00). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados.

reservados. 2016.

Sequência da sala de trabalho/trabalho [01:29-02:39]

Resumo: Na sala de trabalho, Gilberto Freyre escreve esparramado em sua poltrona; em um ambiente anexo, o Caseiro, sentado no chão, conserta um aparelho de som. Ao finalizarem o trabalho, ambos caminham pelo cômodo. Freyre pega um livro e volta a se sentar na poltrona; o Caseiro coloca o aparelho de som em uma mesa baixa e se senta nesta mesma poltrona para ouvir música.

A **segunda sequência** do filme (sequência da sala de trabalho/do trabalho), com aproximadamente 1 minuto e 10 segundos, é rodada em ambiente interno e se passa sobretudo na sala de trabalho de Freyre. Ela é composta por sete planos. O **plano n. 1**, em termos de enquadramento, é um plano detalhe¹²⁶ (em ambas as telas) e os filmes compartilham a mesma duração, cerca de 5 segundos. Em relação à ação principal em comum entre as duas telas, um homem executa o seu trabalho. Na **tela 1**, este plano enfatiza uma estante de livros da biblioteca de Freyre (muitos deles são diferentes edições de *Casa-grande & senzala*, incluindo versões em outros idiomas). Na **tela 2**, a atenção está voltada para uma caixa de ferramentas que se encontra no chão. O piso, provavelmente ladrilho hidráulico, tem padronagem quadriculada e duas cores contrastantes entre si. Como se trata de um filme monocromático, essas cores parecem justamente ser preto e branco. No chão, vemos dois alicates e três chaves de fenda. Dentro da caixa, há martelo, pregos, parafusos, fita métrica e outros itens. Esse plano de abertura nos apresenta o tema (que nomeia esta sequência) a partir dos objetos de trabalho dos personagens. Contudo, estes objetos apontam para uma série de dualidades e contrastes que moldam a nossa sociedade, como a divisão entre trabalho manual (tela 2) e intelectual (tela 1), cujas raízes estão no período colonial e escravocrata e perduram até hoje (figura 19).

Figura 19 – Sequência 2, plano n. 1. Objetos relacionados aos trabalhos de Freyre e do Caseiro.



¹²⁶ Plano Detalhe: mostra detalhes do corpo, como a boca, as mãos etc. Também é usado para retratar objetos.

Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:01:36). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

No **plano n. 2**, em termos de enquadramento, por tratar-se possivelmente de um plano conjunto¹²⁷ em ambas as telas, vemos mais detalhes dos ambientes. Além disso, a duração do plano, nos dois filmes, é de cerca de 6 segundos. Na **tela 1**, Freyre está esparramado em uma poltrona de couro escuro, com as pernas sobre o braço do móvel, uma postura que talvez inverta a expectativa do que se espera de um intelectual da sua época. Seu corpo está voltado para o lado esquerdo do espectador/a. Ele segura papéis e um lápis. Aparentemente veste o mesmo macacão da sequência anterior, mas agora está de sandálias. Atrás dele, um armário com vários livros e papéis empilhados. Em frente à estante e perto dos pés de Freyre, há uma mesa redonda de madeira. O estilo dos móveis pode ser descrito como clássico ou colonial. Ele escreve algumas linhas e, em seguida, se desencosta da poltrona e coloca a folha de papel em cima da mesa. Volta a se acomodar na poltrona, retornando à posição relaxada, e põe o lápis entre os lábios. Apesar de receber iluminação natural, o interior da sala é pouco iluminado, pois a maioria do seu mobiliário é feita de materiais em tonalidades mais escuras. Na outra **tela (2)**, a situação que se apresenta é bem distinta. O ambiente em que o Caseiro se encontra, possivelmente anexo à sala, é bastante iluminado. A impressão compartilhada anteriormente, é que a fotografia de Jonathas, em relação à de Joaquim Pedro, é mais exposta à luz, ou seja, tem mais “brancos” (superexposição).

Na **tela 2**, sentado no chão, o Caseiro conserta um aparelho de som posicionado sobre uma cadeira de palha. Devido ao “efeito espelho”, ele dá as costas para Freyre, esta é a primeira vez que isso acontece. Muitos objetos compõem a cena. Além do aparelho de som (e de sua carcaça localizada atrás do Caseiro), da poltrona e da caixa de ferramentas, há um sofá (no mesmo estilo da cadeira), uma almofada com estampa de flores e duas esculturas: uma figura masculina e outra feminina. Atrás do sofá, vemos apenas a cabeça da figura feminina, que lembra a Vênus de Milo (escultura da antiguidade clássica); ao fundo, entre o Caseiro e o aparelho de som, está a figura masculina (talvez de baixa estatura ou ajoelhada), que rememora um profeta bíblico. Há ainda, no fundo, entre as duas esculturas, uma espécie de barril antigo de madeira. O Caseiro permanece, durante

¹²⁷ Plano Conjunto: enquadra dois ou mais personagens com ou sem a mesma carga dramática.

toda a duração do plano, fazendo a mesma ação: com uma chave de fenda, realiza reparos em um aparelho de som (figura 20).

Figura 20 – Sequência 2, plano n. 2. Freyre escreve; o Caseiro conserta um aparelho de som.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:01:30). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

No **plano n. 3**, pela primeira vez, os enquadramentos são distintos (Jonathas começa a inovar, a usar tipos de planos diferentes do filme original), contudo eles têm a mesma duração (aproximadamente 9 segundos). Na **tela 1**, trata-se de um primeiro plano¹²⁸; e na **tela 2**, de um plano detalhe. Dando continuidade à ação, Freyre está com o lápis entre os lábios. Ele volta a escrever, mas não vemos o papel, já que o seu rosto é o assunto principal. A partir desse novo enquadramento, é possível ver mais detalhes: o bigode grisalho e pouco espesso, sobrancelhas escuras e cabelo com aspecto molhado, aparentemente penteado com gel. Na **tela 2**, também dando continuidade à ação, o Caseiro continua apertando parafusos, mas, por conta do tipo de enquadramento (plano detalhe), a câmera só enquadra suas mãos (também vemos o interior do som). Enquanto na **tela 2** a ênfase está nas mãos, na **tela 1** ela está na cabeça. Neste plano ouvimos novamente a voz de Freyre fora do campo: “Escrevo entre livros e notas, em tábua de pinho de Riga” (figura 21). Uma madeira de origem europeia, considerada sofisticada e cuja circulação no Brasil pode datar do século XVII (Quites et al, 2015, p. 202), uma peça que parece apontar para uma certa nobreza originário dos tempos da Colônia.

¹²⁸ Primeiro plano: o/a personagem é enquadrado/a do busto para cima, dando maior evidência ao ator, servindo para mostrar características, intenções e atitudes.

Figura 21 – Sequência 2, plano n. 3. Na tela 1, a ênfase está na cabeça do mestre (trabalho intelectual); na tela 2, nas mãos do Caseiro (trabalho braçal).

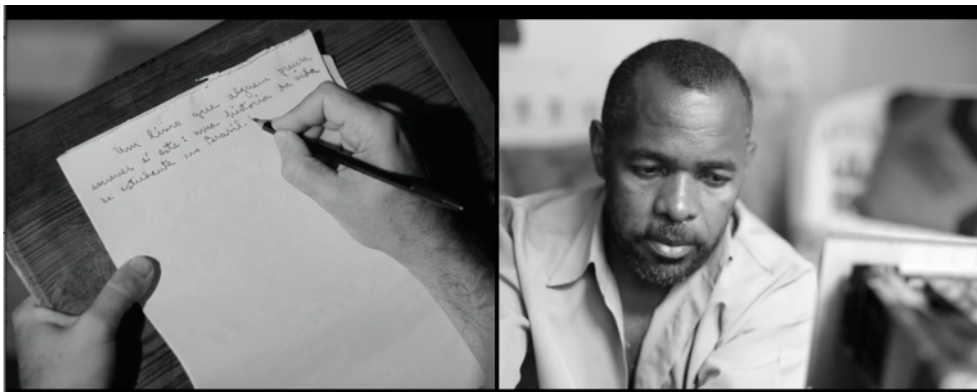


Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:01:46). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

Já no **plano 4**, mais uma vez os enquadramentos são distintos, contudo os planos têm a mesma duração (11 segundos) nos dois filmes. Na **tela 1**, trata-se de um plano detalhe; na **tela 2**, de um primeiro plano, há, portanto, uma inversão do plano anterior (plano n. 3). Agora, na **tela 1**, e dando continuidade a ação anterior, vemos apenas as mãos do escritor e o papel sobre a “tábua de pinho de riga”. Freyre está escrevendo o seguinte texto: "Um livro que alguém precisa escrever é este: uma história da vida de estudante no Brasil". Na **tela 2**, continuando a ação, o enquadramento mais aberto revela novos detalhes do rosto do Caseiro. Seu cabelo é preto (com alguns fios brancos), ele tem bigode e barba da mesma cor e ele aparenta ter cerca de quarenta anos. Com um semblante sério e compenetrado, ele coloca um parafuso entre os lábios.

Enquanto no **plano n. 3**, a **tela 1** enfatiza a cabeça do escritor e a **tela 2**, as mãos do Caseiro; no **plano n. 4**, há uma inversão: a **tela 1** dá ênfase às mãos do patrão e, a **tela 2**, a cabeça do empregado. Há nesse jogo um contraste entre a mente e o corpo, o trabalho intelectual e o braçal, “trabalho de branco” e “trabalho de negro”. Provavelmente Jonathas faça aqui uma crítica a essa divisão, mas, mesmo assim, a história é escrita por Freyre, que está com o lápis na mão e tem o poder de narrar a história (oficial). Talvez essa seja uma crítica do encenador à história oficial? (figura 22).

Figura 22 – Sequência 2, plano n. 4. Na tela 1, a ênfase está nas mãos do mestre; e na tela 2, no rosto do Caseiro.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:02:02). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

No **plano n. 5**, o tipo de enquadramento volta a ser o mesmo: trata-se possivelmente de um plano conjunto, com a mesma duração nos dois filmes (4 segundos). Na **tela 1**, Freyre olha para o lado, como se estivesse falando com alguém (que está fora do campo). Esse gesto cria um ruído no filme, interrompendo a atividade de leitura por um fator externo desconhecido. Ele se levanta da poltrona, segurando a tábua. O plano mais aberto revela mais detalhes da sala, além dos objetos já mencionados. Há pequenos objetos/esculturas (animais) sobre a estante, atrás do escritor, e uma espécie de arquivo com diversas gavetas à sua esquerda. No chão, entre a poltrona e este móvel, há uma mala de couro. Mais perto da câmera, sobre a mesa, aparece, desfocada, uma outra pilha de papéis e livros. Na **tela 2**, dando continuidade à ação anterior, o Caseiro se levanta do chão e tira o aparelho de som da cadeira e se direciona para a esquerda do quadro (“em direção à Freyre”). Aqui é possível reconhecer o “efeito espelho”. A câmera mais aberta possibilita ver o terraço em mais detalhes. Há pelo menos cinco estátuas, a maioria delas podem ser descritas como “clássicas” (antiguidade clássica europeia). Além desses objetos decorativos, há outros em cima de uma prateleira com mãos francesas de ferro: talvez uma panela e dois pássaros de porcelana, além de outros três objetos não identificáveis. Há também uma almofada e uma poltrona iguais às anteriores. Vemos igualmente que parte das paredes desse ambiente possui um gradil de ferro e, provavelmente, vidro, responsável por deixar a luminosidade inundar o cômodo (figura 23).

Figura 23 – Sequência 2, plano n. 5. Mais informações sobre o ambiente onde Freyre e Caseiro realizam os seus trabalhos.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:02:03). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

O **plano n. 6**, relativo ao enquadramento, pode ser considerado um plano conjunto para as duas telas, com a mesma duração (aproximadamente 19 segundos). Assim como no plano anterior, há notadamente aqui o “efeito espelho”. Na **tela 1**, a ação continua: Freyre se levanta da poltrona com a tábua nas mãos e a coloca sobre a mesa repleta de livros e papéis. Ele caminha pela sala, e a câmera o acompanha, movimentando-se sobre o eixo horizontal (*pan*) e em direção à esquerda do/a observador/a. Além dos diversos livros espalhados pelo ambiente, chamam a atenção os retratos nas paredes (fotografia e pintura), a maioria dos quais parece ser de figuras masculinas. Freyre vasculha os papéis sobre uma mesa, retira um livro e segue andando em direção à câmera, até sair do enquadramento. A câmera se movimenta mais à esquerda, dando ênfase à pilha de papéis (na bagunça citada por Freyre). Neste plano, inicia-se uma nova narração do escritor fora de campo: “Os livros, espalhados por várias salas, chegam a vinte mil. A sala onde trabalho não prima pela ordem. É uma ordem, a sua, particular”. Já na **tela 2**, o Caseiro caminha com o aparelho de som nas mãos e entra na sala. A câmera o acompanha, mantendo-se fixa sobre o eixo (*pan*) em direção à direita do observador/a. Ele posiciona o aparelho sobre uma mesa baixa, ao lado de uma caixa de som. Ao contrário do que mostra a tela 1, o ambiente está organizado. Há uma diferença sutil nos movimentos da câmera: na **tela 1**, o movimento panorâmico parece mais acelerado do que na **tela 2**. Em relação ao som, é um aparelho com sistema de CD player, rádio e toca-fitas, comum nas casas brasileiras até os anos 2000, e que hoje pode ser considerado *vintage* ou objeto de museu (figura 24).

Um dos contrastes que mais chamam a atenção é que, diferentemente de 1959, a organização do ambiente em 2016 é primorosa. Não vemos papéis, livros e outras publicações empilhadas. A sala da atual Casa-museu Magdalena e Gilberto Freyre passa uma impressão diferente daquela descrita por Freyre em sua narração. O “efeito espelho” predomina, mas ele é quebrado no final do plano, quando ambos os atores saem do enquadramento pelo lado direito das respectivas telas. No entanto, o Caseiro sai do quadro depois de Freyre, e nesses instantes finais ele “contracena” com uma pilha de papéis. Essa pilha caótica pode ser lida como uma referência ao próprio legado do autor.

Figura 24 – Sequência 2, plano n. 6. Ambos caminham pela sala de trabalho de Freyre.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:02:16). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

Figura 25 – Sequência 2, plano n. 6. Instantes finais do plano, quando o Caseiro “contracena” com uma pilha de papéis (com a bagunça deixada pelo escritor).



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:02:26). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

Encerrando esta sequência, o **plano n. 7** marca um ponto de virada no filme: na **tela 1**, o plano tem duração menor (10 segundos) do que na **tela 2** (14 segundos). O enquadramento pode ser considerado um plano médio¹²⁹ em ambos os filmes. Já o movimento de câmera, nas duas telas, é um deslocamento panorâmico. Na **tela 1**, primeiro vemos papéis e um cinzeiro sobre uma mesa de madeira escura. Freyre adiciona mais uma folha de papel à pilha. A câmera se movimenta suavemente para a direita (do/ espectador/a) e vemos novamente Freyre sentado em sua poltrona, escrevendo. Ele olha rapidamente em direção à sua esquerda, como se alguém o chamasse. Na **tela 2**, vemos inicialmente o aparelho e a caixa de som. A câmera também se movimenta de forma suave e para a direita (do/a espectador/a), revelando que o Caseiro está sentado na poltrona de couro (desgastado), a mesma usada por Freyre. Ele olha para a sua frente, provavelmente ouvindo música do aparelho recém-consertado. Assim como no **plano n. 6**, o Caseiro permanece mais tempo em cena do que o Freyre: são quatro segundos a mais. Contudo, dessa vez, trata-se de um plano de transição¹³⁰ para a sequência seguinte (sequência do café/vazio). Enquanto o Caseiro continua sentado na poltrona, na tela 1, a nova sequência já foi iniciada com a aparição de uma nova personagem: Magdalena, a esposa de Freyre (figuras 24 e 25).

Tanto o objeto (som) quanto a ação (consertar/reparar) talvez sejam as escolhas mais significativas para pensar as disputas pelas memórias nesta sequência. Uma vez que, como já mencionado ao analisar a sequência anterior, o Caseiro ocupa a casa de Apipucos com seu corpo, mas não com a sua voz. Dessa maneira, reparar/consertar o som pode ser uma analogia ao desejo de reparação histórica, que marca a geração decolonial, e a democratização do saber pelo uso de novas tecnologias visto que a escrita e a literatura restringem o acesso à informação apenas aos letrados. Mesmo assim, ainda estamos falando de vozes masculinas. É significativo escolher finalizar essa sequência com o Caseiro sentado na poltrona que pertencia a Freyre para, possivelmente, ouvir música (ou qualquer som). A poltrona, onde o intelectual escrevia seus textos, um lugar de poder (narrar a história), é agora ocupada por um homem negro.

¹²⁹ Plano Médio: o/a personagem é enquadrado/a da cintura para cima. É muito usado para mostrar o movimento das mãos do/a personagem.

¹³⁰ Por ser um plano de transição, esse plano poderia estar nesta sequência (sequência do trabalho) ou na seguinte (sequência do vazio).

Figura 26 – Sequência 2, plano n. 7. Gilberto Freyre escreve em sua poltrona; o Caseiro, nesta mesma poltrona, ouve música no som consertado por ele mesmo.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:02:39). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

Sequência do café/vazio [00:02:40-00:03:56]

Resumo: Na tela 1, Magdalena chama Freyre para tomar café (com leite) na sala de jantar. Eles, brancos, são servidos por Manuel, um homem negro retinto e mais velho que o casal. Ao finalizar o café, o escritor sai do cômodo e vai até a varanda e olha para fora de casa. Na tela 2, o Caseiro permanece sentado na poltrona até o escritor entrar em cena na tela 1. Em seguida, inicia-se uma série de imagens de cômodos vazios até que o Caseiro reaparece, cortando e chupando cana na varanda/alpendre perto da janela.

A **terceira sequência**, com aproximadamente 1 minuto e 16 segundos, ocorre predominantemente em ambiente interno, mais especificamente em uma sala de jantar (**tela 1**) e em vários ambientes (**tela 2**). Ela é composta por nove planos – sendo o filme de Joaquim Pedro constituído por apenas cinco (**tela 1**) – há, portanto, em relação à quantidade de planos, um contraste importante entre os filmes. Essa diferença tornou o processo de análise mais complexo, gerando um vaivém na escrita e interpretação do texto fílmico. O **plano n. 1**, em termos de enquadramento, pode ser considerado um plano médio e tem aproximadamente 3 segundos para ambas as telas. Na **tela 1**, Magdalena entra em cena. Ela é uma mulher branca de cabelos curtos e escuros (ou presos). Usa um vestido estampado de alça larga e decote quadrado, além de brincos de tamanho médio. Aparece ter cerca de quarenta anos. Sua expressão não é nem séria nem alegre, parece pouco à vontade na frente da câmera. Ao fundo, nesta sala de refeições, há um painel de azulejaria portuguesa. Enquanto isso, na **tela 2**, o Caseiro continua na sala sentado na poltrona de Freyre (trata-se do plano n. 7 da sequência da sala de trabalho/trabalho, que é um plano de transição entre as sequências) (figura 27).

Figura 27 – Sequência 3, plano n. 1 (tela 1); sequência 2, plano n. 7 (tela 2). Magdalena entra em cena, dando início à sequência 3; o Caseiro continua na sala de trabalho sentado na poltrona, fazendo a transição para sequência seguinte.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:02:40). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

Na **tela 1**, o **plano n. 2**, no que se refere ao enquadramento, trata-se de um plano conjunto. Este plano tem duração de aproximadamente 26 segundos. Dando continuidade à ação, Magdalena senta-se à mesa. Com o enquadramento mais aberto, é possível ver mais detalhes da sala, e o painel de azulejos se mostra imponente. Na parte inferior, a aproximadamente um metro de altura, há azulejos com motivos florais; acima, uma cena que provavelmente retrata a cosmovisão católica. Há também uma cortina atrás de Magdalena e dois pratos decorativos fixados na parede. A mesa está coberta por uma toalha branca rendada, e há dois copos, uma bandeja de frutas e um sofisticado aparelho de chá/café, possivelmente de prata. Freyre entra em cena, com uma expressão menos séria do que a da Magdalena, esboçando um sorriso. Ele se senta e troca algumas palavras com a esposa e, neste instante, mais uma narração fora de campo é iniciada: “Interrompo o trabalho às sete horas, para um café com leite frugal, servido por Manuel, há muitos anos com a nossa família”. Assim que ouvimos o nome do empregado, ele entra em cena.

Ele é um homem negro de pele retinta e aparenta ser mais velho do que o casal. Veste um uniforme (blusa de manga comprida, sem gola, de duas cores e calças). Sua indumentária lembra em certa medida as librés dos tempos coloniais, as vestes usadas em dias de festa pelos homens escravizados encarregados dos trabalhos domésticos. Ele segura uma bandeja com a mão esquerda e, com a direita, entrega correspondências para Freyre. Eles trocam algumas palavras. Manuel entrega a bandeja para Magdalena, depois retira-se de cena por onde entrou. Ele faz um movimento com a mão direita, como se tocasse na orelha ou estivesse espantando algo. Enquanto ele se retira, Magdalena serve café para si mesma e para o marido.

Já na **tela 2**, o **plano n. 1**, em termos de enquadramento, também é um plano conjunto, mas sua duração tem cerca de 7 segundos. Onde somos apresentados/as ao primeiro de uma série de ambientes vazios. Trata-se talvez de uma sala de estar. As paredes desta sala são revestidas de azulejos portugueses, possivelmente seja um outro ponto de vista do mesmo ambiente onde se passa a cena da tela 1. Do lado esquerdo do quadro, vemos um espelho e um aparador de madeira, todos aparentam ser antigos, provavelmente em estilo colonial (devido ao uso de madeira escura e detalhes escultóricos e retorcidos). Sobre este móvel, um candelabro e um relógio. Do lado direito do quadro, há um outro móvel no mesmo estilo, uma espécie de buffet com gavetas. Sobre ele, objetos também antigos. Entre os dois móveis, uma abertura de acesso a outros ambientes da casa, talvez à cozinha. À direita do/a espectador/a, há uma janela aberta, e do outro lado, uma outra janela refletida no espelho.

Enquanto Freyre e Magdalena continuam tomando café (o **plano n. 2** segue em andamento na **tela 1**), dois novos planos são adicionados na **tela 2**. O **plano n. 2**, no que se refere ao enquadramento é possivelmente um plano conjunto, vemos o início de uma escada cujas paredes aparentam ser revestidas por azulejos portugueses. No centro deste plano, há uma escultura de Nossa Senhora, com cerca de um metro de altura, ajoelhada e em prece. Este plano dura por volta de 6 segundos e é sucedido pelo **plano n. 3**, que mostra a sala de trabalho de Freyre vazia. O início deste plano coincide com a entrada de Manuel no filme de Joaquim Pedro (**tela 1**). A sincronia pode estar relacionada tanto ao reforço da oposição entre trabalho braçal (Manuel) e trabalho intelectual (livros), quanto pode ser interpretado como uma referência ao assunto dos livros de Freyre (pessoas negras enquanto objeto de estudo). Ao fundo, seus livros estão dentro de armários de madeira e vidro, organizados (em contraste com a disposição de 1959). Ao centro e próximo destes armários, numa mesa baixa, um porta-retrato com uma mulher vestida de noiva, provavelmente Magdalena. À direita do/a espectador/a, um sofá com uma almofada florida; à esquerda, uma cadeira e uma mesa (desfocada). O plano dura cerca de 12 segundos e é finalizado quando, na **tela 1**, Manuel sai de cena (figuras 28 e 29).

Figura 28 – Sequência 3, plano n. 2 (tela 1) e planos n. 1, 2 e 3 (tela 2). Na tela 1, Freyre se junta à esposa e, em seguida, Manuel serve o café; na tela 2, ambientes “vazios”.



Fonte: Capturas de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:02:47; 00:02:55; 00:03:03). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

Figura 29 – Sequência 3, plano n. 2 (tela 1) e plano n. 3 (tela 2). Na tela 1, Manuel faz um gesto com a mão, criando uma espécie de ruído no filme de Joaquim Pedro; na tela 2, a sala de trabalho organizada e “vazia”.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:00:00). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

Voltando à **tela 1**, o **plano n. 3** é um plano médio (duração de 15 segundos) que dá continuidade ao plano anterior. De um outro ponto de vista, Magdalena serve a bebida enquanto Freyre mexe nas correspondências. Neste momento, mais uma vez, a voz fora de campo do escritor: “Os azulejos da casa de Apipucos, que é uma velha casa de engenho, são do século XVIII e vieram de Portugal”. Magdalena, que permanece com a mesma expressão séria, entrega uma xícara para o marido, que agradece com um sorriso. A câmera enquadra Magdalena de frente e Freyre de perfil.

Paralelamente, na **tela 2**, temos o **plano n. 4**. E, como os demais “vazios”, em termos de enquadramento, é um plano conjunto, com duração de cerca de 8 segundos. Vemos uma mesa e, ao que tudo indica, é a mesma que aparece no filme de Joaquim Pedro. Porém, só vemos uma cadeira. Sobre a mesa, há pratos de bolo, xícaras e pires de porcelana, pequenas tigelas de prata e duas bombonieres de vidro. Ao fundo, o mesmo (ou muito semelhante) painel de azulejaria portuguesa, talvez pela primeira vez conseguimos ver mais detalhes e com mais nitidez e foco e com muita informação visual, textura e desenho. Há uma janela aberta à esquerda do espectador. Já o **plano n. 5**, volta à sala de trabalho. De um novo enquadramento, mais próximo da câmera, vemos porta-retratos de lado e desfocados. Ao fundo, uma estante de livro. Também aparecem duas escrivaninhas. Há uma janela aberta, à direita do/a observador/a. Interessante que esse plano se inicia quando, na narração de Freyre, ouve-se a palavra “Portugal”, possivelmente pode ser uma referência à origem, predominantemente portuguesa do escritor ou a transposição de ideias/ideais europeus para pensar a realidade brasileira. Talvez com isso Jonathas aponte para a colonialidade do saber. A duração deste plano tem cerca de 6 segundos (figura 30).

Figura 30 – Sequência 3, plano n. 3 (tela 1) e planos n. 4 e 5 (tela 2). Na tela 1, o casal continua tomando café; na tela 2, cômodos “vazios” e impecavelmente organizados.





Fonte: Capturas de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:03:11; 00:03:22). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

Na **tela 1**, o **plano 4**, um plano médio (enquadramento), dá continuidade a ação e vemos Magdalena de perfil e Freyre de frente, à direita do/a espectador/a. Eles continuam tomando café até que o escritor se levanta, dá um beijo na testa da esposa e sai do cômodo. Nesses segundos finais, a câmera acompanha o movimento de Freyre: se desloca no eixo vertical (um *tilt* suave de baixo para cima), depois desliza lateralmente em direção à Magdalena (pan) e, por fim, se desloca verticalmente e para baixo (um *tilt* suave de cima para baixo), enquadrando Magdalena.

Em paralelo a esse plano, na **tela 2**, o **plano n. 6**, mais um plano conjunto (enquadramento) e de curta duração (aproximadamente 7 segundos), provavelmente trata-se de uma cozinha. À direita do/a observador/a, há uma pia com um armário na parte inferior. As paredes próximas à torneira são revestidas por azulejos brancos. Há também uma janela (vidro e madeira) e uma mesa de jantar redonda com uma cadeira com braços. Esses móveis são semelhantes aos que aparecem na **tela 1**, na sala de jantar onde estão Freyre e Magdalena (as cadeiras, no entanto, não têm o apoio de braço). Há também uma mesinha de centro retangular embaixo da janela. O **plano n. 7**, dessa vez, em relação ao enquadramento, é um plano detalhe que enfatiza uma estante com pastas, cadernos ou papéis empilhados. Já o **plano n. 8**, cujo tipo de enquadramento é de difícil classificação, talvez seja um plano médio. Vemos um ambiente cuja parede está descascada (talvez mofada) e tem uma prateleira encostada nela, alguns azulejos empilhados e um pedaço de plástico bolha. Provavelmente, trata-se de um depósito/dispensa (ou arquivo técnico, evidentemente uma área não turística do museu, já que sabemos que hoje a residência do casal é um casa-museu). Em uma das estantes, há uma etiqueta improvisada onde está escrito “pós-87”, que é justamente o ano da morte de Freyre. Talvez ao escolher mostrar o que geralmente fica oculto, Jonathas faça uma crítica àquilo que sobrevive após a morte do autor, ao seu legado ou às controvérsias deixadas pelo sociólogo (figura 31).

Figura 31 – Sequência 3, plano n. 4 (tela 1) e planos n. 6, 7 e 8 (tela 2). Na tela 1, o casal continua tomando café; na tela 2, a cozinha, pilhas de papéis e uma estante com documentos, incluindo aqueles datados após a morte do escritor, em 1987.



Fonte: Capturas de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:03:32; 00:03:41; 00:03:43). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

Por fim, encerrando esta sequência do filme de Joaquim Pedro, o **plano n. 5**, um plano médio (com duração aproximada de 4 segundos) mostra Freyre do tronco para cima. Ele sai do interior da casa e vai até a porta de madeira e vidro (cuja pintura está um pouco gasta). O enquadramento mais fechado em seu rosto revela que o pingente que usa é um crucifixo. Ele olha para o horizonte e com isso esta sequência (sequência do café) do filme de 1959 é finalizada.

Paralelamente na **tela 2**, o **plano n. 9** traz de volta o *Caseiro*. Voltamos a ver o “efeito cópia”, a ação é muito parecida e os corpos de ambos estão voltados para o mesmo lado (à esquerda do/a espectador/a). E assim como na **tela 1**, em termos de en-

quadramento, trata-se de um **plano** médio e com a mesma duração. O Caseiro sai do interior da casa e encosta na porta de madeira e vidro. Sua camisa está aberta, e vemos parte de seu peito. Com uma faca na mão, ele corta um pedaço de cana-de-açúcar e, com a ajuda do objeto, coloca um pedaço na boca. Durante todo o plano, ele olha para o horizonte. Ao comparar as duas telas, percebe-se que o Caseiro chega antes de Freyre e o escritor avança mais em direção à câmera, enquanto o empregado permanece na mesma posição, encostado na porta. Tanto na **tela 1** quanto na **tela 2**, trata-se de um plano de transição para a sequência seguinte (sequência da praia/água). Neste plano, há diversos símbolos de poder: o crucifixo (tela 1) e a faca e o cana-de-açúcar (tela 2). Empoderamento e justiça pairam no ar. O Caseiro come essa fruta que outrora foi a base de uma economia de exploração de corpos como o seu – com o aval da Igreja Católica, e de acúmulo de riqueza por corpos como o de Freyre.

O que mais chama atenção nesta sequência é que, com exceção do plano final, Jonathas retira o Caseiro de cena. O artista/diretor aposta em “vazios” (cômodos sem presença do Caseiro ou de outros seres vivos) e com isso faz uma quebra importante em relação à encenação. Essa é a justificativa para eu ter rebatizado essa parte do filme como “sequência do vazio”. E isso acontece justamente quando entra em cena Manuel, que serve o café ao casal e está “há muitos anos na família”. De acordo com Araújo (2013, p. 67), o filme de Joaquim Pedro também desagradou a Magdalena, para a esposa de Freyre “Joaquim Pedro fez encenação e forçou muita coisa para colocar Freyre como um esnobe. O negro Manuel, por exemplo, nunca serviu a mesa, mas, a pedido do cineasta, ele aparece servindo o casal”. A autora pontua que este é o trecho mais comentado pois é “o mais delicado porque o mais explicitamente construído para expor os ridículos do mestre” (2013, p. 86). Talvez isso aponte novamente para os colonialismos internos, para uma certa encenação do Nordeste presente no filme sobre Freyre (e ausente no filme sobre Manuel Bandeira, pernambucano radicado no Rio de Janeiro).

Apostar no vazio, ou seja, responder com imagens sem a presença do Caseiro, talvez indique o equívoco dessa frase dita por Freyre, apesar de essa forma de pensar permanecer contemporânea (múltiplas colonialidades). Ao fazer isso, em relação ao evento ou à ação do corpo em cena, não há nada em comum entre as telas/filmes. No entanto, a casa permanece praticamente a mesma, apesar de estar mais impecavelmente organizada em 2016. Essa artificialidade pode ser aplicada para pensarmos na forma em que as narrativas oficiais (História Oficial) são construídas (figura 32).

Figura 32 – Sequência 3, plano n. 5 (tela 1) e plano n. 9 (tela 2). Plano de transição para a sequência seguinte. Na tela 1, Freyre sai do interior da casa e vai até a porta; na tela 2, o Caseiro, corta um pedaço de cana.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:03:56). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

Sequência da praia/água [00:03:57-00:04:41]

Resumo: Na tela 1, Gilberto Freyre lê um livro e contempla o mar da praia de Boa Viagem. Na tela 2, o Caseiro toma banho de mangueira no jardim da casa de Apipucos.

A **quarta sequência** do filme (rodada em ambiente externo e com duração de aproximadamente 1 minuto e 44 segundos) é composta por três planos. O **plano n. 1**, em termos de enquadramento, é um plano geral em ambas as telas. Na **tela 1**, vemos inicialmente o mar, com algumas ondas, o céu, com muitas nuvens, e um coqueiral ao fundo. A câmera desliza suavemente sob o seu eixo (*pan*) em direção à direita do/a observador/a e vemos Freyre deitado na areia da praia lendo um livro grosso. Ele está de perfil e em uma posição relaxada: usa shorts curtos, camisa de botões com dois bolsos e mangas curtas, e está descalço. O escritor é retratado de forma relaxada, em um momento de lazer. Talvez aqui possamos identificar mais uma quebra, embora parcial, por conta do livro que lê na praia, da imagem mais sisuda geralmente vinculada à intelectuais (na sequência 2, como já mencionado, isso também acontece no modo relaxado em que Freyre trabalha na poltrona). Além dos coqueiros, alguns postes de eletricidade, vegetação rasteira típica da restinga, algumas construções de madeira e teto de palha. A praia está praticamente deserta, com exceção de uma pequena figura humana ao fundo. O vento balança a copa das árvores e movimenta as ondas. Freyre fecha o livro.

Na **tela 2**, vemos inicialmente o jardim da casa de Apipucos. A câmera faz um movimento panorâmico suave (em direção à esquerda do/a observador/a) e o Caseiro aparece em cena tomando banho de mangueira. Ele está de perfil, de bermuda de praia e sem camisa. Em relação ao jardim, nota-se a presença de muitas palmeiras, de troncos

finos e o chão está coberto de folhas secas, o Caseiro se camufla neste ambiente. Em relação à **tela 1**, o Caseiro entra em cena depois de Freyre. Comparando ambas as telas, neste plano inaugural, notam-se apenas o mesmo tipo de movimento de câmera, mas em direções opostas. A posição dos corpos não se espelha, assim como o corpo de Freyre está voltado para a esquerda do quadro, o mesmo acontece com o corpo de Caseiro. Esse plano tem duração de cerca de 20 segundos nas duas telas (figura 33).

Figura 33 – Sequência 4, plano n. 1. Freyre lê na praia de Boa Viagem; o Caseiro toma banho de mangueira no jardim de Apipucos.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:04:17). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

Na **tela 1**, dando continuidade ao plano anterior, o **plano n. 2**, em relação ao tipo de enquadramento, é um plano geral (com duração aproximada de 20 segundos). Além disso, o movimento da câmera também se repete, mas dessa vez a câmera desliza suavemente sob o seu eixo (*pan*) em direção à esquerda do/a observador/a. Freyre se levanta, deixa o livro na areia e caminha descalço em direção ao mar, parando para contemplar o oceano. Neste momento, começa mais um trecho de sua narração, fora de quadro (que é finalizada nos planos seguintes): "De Apipucos vou às vezes a Boa Viagem, sozinho ou com a mulher e os filhos. Não me canso de olhar as cores desse mar, onde nado desde menino. Eu poderia me esquecer do tempo nessa praia, não fosse ter de voltar para o peixe ou o cozido que me espera". Essa última palavra indica muito bem a posição de classe do escritor, que tem pessoas para lhe servir.

Já na **tela 2**, trata-se de um plano detalhe (enquadramento). A câmera passeia pelo corpo do Caseiro, em um *tilt* suave de baixo para cima. Começa pelo quadril, sobe pelo abdômen e vai até o rosto, de onde a água cai. Ele se movimenta, vira as costas para a câmera e continua se refrescando, dessa vez levando a água até o pescoço, mas sua expressão não é de prazer. Ao responder a um grande plano geral (**tela 1**) com um plano

detalhe (**tela 2**), Jonathas cria um contraste interessante, pois a proximidade faz com que o corpo do Caseiro ganhe protagonismo. Há também um contraste na escolha do tipo do movimento de câmera, um *tilt* que desliza vagorosamente pelo corpo do Caseiro. Essa centralidade pode ser pensada como uma estratégia de disputa de narrativa, o corpo em jogo para disputar o poder. Contudo, esse plano pode apontar para a hipersexualização do corpo negro, aproximando, talvez, o pensamento de Jonathas do pensamento de Freyre, recordando as reflexões de Heitor (2022). Esse plano também tem duração de cerca de 20 segundos em ambas as telas (figura 34).

Figura 34 – Sequência 4, plano n. 2. Freyre contempla o mar; o Caseiro continua seu banho de mangueira.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:04:21). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

Por fim, o **plano n. 3**. Na **tela 1**, trata-se, no que se refere ao tipo de enquadramento, de um plano médio (duração aproximada de 2 segundos). Em relação ao evento ou à ação do corpo em cena, ambos estão em um momento de folga do trabalho e ao livre. Freyre continua contemplando o mar. Com o ângulo mais fechado, vemos detalhes da sua roupa, a camisa é listrada e o short quadriculado. Ele põe a mão na barriga para indicar que está com fome – exatamente no momento da narração “voltar para o peixe ou o cozido que me espera”. Na **tela 2**, por sua vez, um primeiro plano (enquadramento), o Caseiro continua se refrescando com a mangueira. Há, nesta sequência, pelo menos duas reflexões interessantes sobre o masculino/masculinidade. Uma delas é o tensionamento em relação ao pensamento branco cisheteropatriarcal a partir da chave do homoerotismo/afetividade¹³¹, quando a câmera desliza lentamente pelo corpo molhado do Caseiro. Isso reforça a questão da centralidade do corpo na perspectiva decolonial. A relação com a liberdade também é um tema que se destaca nessa sequência. Enquanto o escritor sai

¹³¹ Característica do trabalho de Jonathas Andrade, presente, por exemplo, em: *2 em 1* (2010), *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste* (2013) e *Achados e perdidos* (2020-2022).

dos muros de Apipucos e vai até a praia, o Caseiro permanece confinado neste espaço, afinal seu trabalho consiste em zelar pela casa, vigiar, cuidar de uma propriedade que não é sua. Isso pode ser associado ao passado escravista, aonde o ir e vir de pessoas negras, como o Caseiro, era limitado ou proibido. Mas, o interessante é que quem se molha, quem tem o prazer de se refrescar, é o Caseiro e não Freyre (figura 35).

Figura 35 – Sequência 4, plano n. 3. Freyre passa a mão na barriga para indicar fome; o Caseiro continua seu banho de mangueira.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:04:41). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

Sequência do peixe e da batida/do cuscuz [00:04:42-00:06:22]

Resumo: *Na tela 1, Bia prepara o peixe e Gilberto Freyre interage cordialmente com a cozinheira. Enquanto a refeição está sendo preparada, o escritor faz uma batida de pitanga, maracujá e hortelã. Na tela 2, o Caseiro faz sua própria comida: cuscuz com ovo.*

A **quinta sequência** do filme é rodada em ambiente interno e tem duração de aproximadamente 1 minuto e 40 segundos e é composta por onze planos (em ambos os filmes). O **plano n. 1**, em termos de enquadramento, é um plano detalhe nas duas telas e tem duração de aproximadamente 3 segundos. Na **tela 1**, vemos postas de peixe sendo fritas em uma frigideira de alumínio com algumas manchas. Bia, a cozinheira que será apresentada em uma próxima narração de Freyre, utiliza um garfo para mexer o peixe. Já na **tela 2**, o Caseiro acende a boca do fogão com um isqueiro, ela tem algumas manchas pretas. Podemos verificar aqui o “efeito cópia”, pois trata-se do mesmo enquadramento e os dois utilizam a mão direita para executar a ação (figura 36).

Figura 36 – Sequência 5, plano n. 1. Na tela 1, postas de peixe sendo fritas (por Bia, a cozinheira); na tela 2, o Caseiro acende uma boca do fogão com um isqueiro.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:04:43). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

O **plano n. 2** tem duração aproximada de 2 segundos para ambos os filmes. Na **tela 1**, trata-se de um plano americano. Dando continuidade à ação, Bia aparece de perfil e à direita do/a espectador/a. Sua expressão é séria. Ela aparenta ter cerca de quarenta anos, tem a pele clara e cabelos curtos, escuros e com algum volume, semelhantes aos de Magdalena, e está vestindo um uniforme e um avental. Atrás dela, há uma pia com mais duas panelas e um suporte metálico com verduras. Além da frigideira em que ela fritava o peixe, há três panelas e uma chaleira sobre um fogão branco de quatro bocas. Ao lado dele, à esquerda do quadro, há um botijão de gás. Na **tela 2**, Jonathas opta, em termos de enquadramento, por um plano detalhe: vemos o Caseiro muito de perto, apenas uma parte do tronco até seu nariz. O contraste entre os tipos de plano é marcante e a escolha do artista parece dar continuidade à estratégia de dar ênfase ao corpo do Caseiro, iniciada na sequência anterior (sequência da água). Apesar do contraste entre os tipos de enquadramento, vemos ambos lateralmente e seus corpos estão voltados para o lado esquerdo do quadro (figura 37).

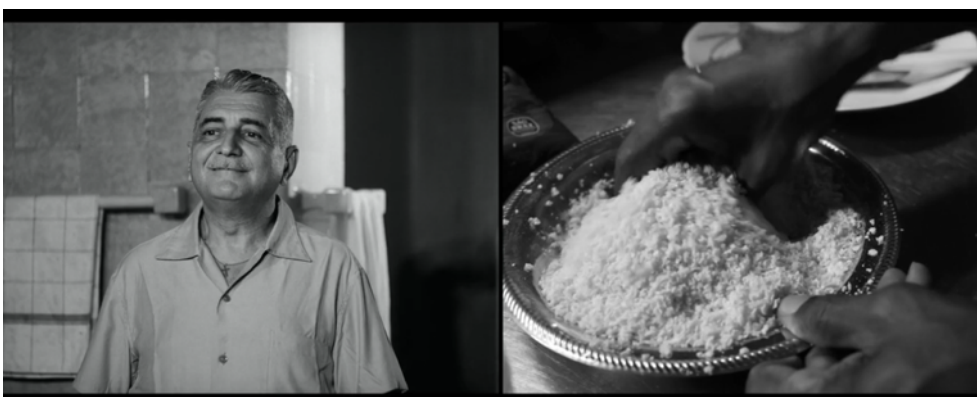
Figura 37 – Sequência 5, plano n. 2. Na tela 1, Bia prepara o peixe; na tela 2, o Caseiro prepara a sua comida.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:04:47). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

O **plano n. 3**, na **tela 1**, um primeiro plano (enquadramento), é muito curto, tem talvez a menor duração até aqui, cerca de 1 segundo. Gilberto Freyre entra na cozinha e sorri, sua expressão lembra a de um menino (de engenho) curioso. Atrás dele, na parede revestida por azulejos comuns, vemos um suporte com um pano de prato. Na **tela 2**, novamente um plano detalhe (enquadramento), o Caseiro prepara uma massa de cuscuz em um recipiente de alumínio. Ao fundo, à sua direita, há um prato e um talher, e à sua esquerda, um detalhe da embalagem da farinha de cuscuz. Em termos mais técnicos, os dois planos não dialogam entre si. Enquanto ação, temos um contraste interessante: observar a comida sendo feita e fazer a própria comida (figura 38).

Figura 38 – Sequência 5, plano n. 3. Na tela 1, Freyre entra na cozinha sorridente; na tela 2, o Caseiro hidrata a massa de cuscuz.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:04:49). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

No **plano n. 4**, analisando o enquadramento, trata-se de um plano conjunto na **tela 1** (com duração aproximada de 15 segundos). Ele dá continuidade ao plano anterior.

Bia, no fogão, olha para trás, fala algumas palavras e sorri. Freyre entra em cena, com as mãos nos bolsos. Bia se afasta lateralmente para que o patrão se aproxime. Ele olha para a frigideira, admira a comida e acena positivamente com a cabeça. O escritor usa uma camisa de botões e uma bermuda de cores claras. Eles trocam algumas palavras, ambos sorriem e demonstram estar muito à vontade um com o outro. Freyre sai de cena e ao fazer isso, mais uma narração sua fora de campo se inicia (sendo finalizada no plano seguinte, de n. 5): “É a cozinheira Bia que prepara o peixe, sob a direção de Magdalena, minha mulher”. Já na **tela 2**, um plano médio, o Caseiro continua adicionando água à massa de cuscuz. Com o plano mais aberto, vemos melhor o ambiente. Ele está sem camisa, que está apoiada em seu ombro. À sua direita, há um fogão. Sobre a pia, além da embalagem do cuscuz e dos utensílios já mencionados, há um detergente e outros objetos não identificados. Em frente a ele, há uma janela alta que está aberta, permitindo o seu contato com a natureza. Ao comparar as locações, não é possível saber se é a mesma cozinha: os revestimentos são diferentes, assim como a disposição da bancada e a questão da iluminação (o ambiente em que o Caseiro está é muito mais iluminado que a cozinha em que Bia se encontra), mas as telas mostram que há um contraste entre as pessoas que preparam o alimento (mulher e homem) e para quem preparam (para o patrão e para si mesmo) (figura 39).

Figura 39 – Sequência 5, plano n. 4. Na tela 1, Freyre se aproxima do fogão e de Bia, ambos sorriem; na tela 2, o Caseiro continua hidratando a massa de cuscuz.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:05:02). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

Dando continuidade à sequência, o **plano n. 5**, com duração aproximada de 22 segundos. Devido ao movimento da câmera, o enquadramento vai do plano americano até o plano médio em ambas as telas. Na **tela 1**, agora em um novo ambiente, talvez uma sala de estar, Freyre abre a porta de um móvel de madeira com tampo de pedra, sobre o qual estão algumas garrafas de bebidas, taças e outros objetos de bar. Ele abre uma

porta na parte inferior do móvel e retira uma garrafa. Em seguida, arruma uma bandeja e caminha até uma mesa de jantar, onde a deposita. Freyre senta-se em uma cadeira (a câmera se desloca sutilmente para a direita do quadro e para baixo) e, com uma concha, começa a mexer em um recipiente prateado. Além desse recipiente, há três copos/taças, também prateados, sobre a mesa. Na **tela 2**, ainda na cozinha, o Caseiro finaliza a sua refeição no fogão. Com o enquadramento mais aberto, é possível ver mais detalhes da cozinha, que é contígua a uma sala de refeições (a câmera se desloca sutilmente para a direita do quadro e para baixo). Em seguida, ele leva a frigideira até a mesa, serve-se de ovo frito, senta-se, corta o cuscuz e coloca uma fatia em seu prato. Na mesa, há ainda uma manga inteira (ou algo parecido com esta fruta) e outra cortada. No final deste plano, inicia-se mais uma narração de Freyre (finalizada apenas no **plano n. 7**): “Enquanto se cozinha o peixe, faço, quando há convidados, uma batida de pitanga maracujá e hortelã, tudo do sítio de Apipucos” (figura 40). Há nesta frase uma certa vaidade relacionada à abundância do sítio e um certo prazer em receber visitas.

Figura 40 – Sequência 5, plano n. 5. Na tela 1, Freyre separa os ingredientes da batida; na tela 2, o Caseiro finaliza o preparo de sua refeição e se direciona para a mesa.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:05:11). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

O **plano n. 6**, em termos de enquadramento, um primeiro plano na **tela 1** e um plano detalhe da **tela 2**, tem duração compartilhada de 2 segundos. Na tela 1, voltamos à cozinha, onde Bia prepara o peixe. Por conta do tipo de plano, vemos a cozinheira mais de perto, com o fogão fora do enquadramento: e o assunto é ela. Porém, o que mais chama a atenção é a sua sombra dupla, que se projeta nas duas paredes. Já na **tela 2**, Jonathas recorre mais uma vez a um **plano detalhe** e, dessa vez vemos a nuca do Caseiro. Ele segue comendo, também vemos, nas laterais, suas mãos, onde incide o foco da câmera (figura 41).

Figura 41 – Sequência 5, plano n. 6. Na tela 1, Bia continua preparando a refeição do casal; na tela 2, o Caseiro come a refeição feita por ele.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:05:30). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

O **plano n. 7** pode ser considerado um plano médio (enquadramento) com duração de 10 segundos em ambas as telas. Na **tela 1**, vemos Freyre de frente, ele continua mexendo a bebida que prepara com a concha. Em seguida, escolhe uma garrafa de vidro transparente com desenhos de caju e adiciona o líquido à mistura, provavelmente, trata-se de cachaça branca. O escritor seleciona mais uma garrafa, desta vez com um líquido mais escuro, talvez uma cachaça envelhecida, e também despeja o conteúdo no recipiente de metal. Na **tela 2**, o Caseiro continua comendo, mas dessa vez vemos ele de perfil. A mesa é comprida e há pelo menos mais quatro lugares. Ela está coberta por uma toalha estampada e as cadeiras são antigas, semelhantes às que estão na sequência do café. Talvez esse seja um local de refeição de funcionários. Apesar de Jonathas optar por usar o mesmo tipo de enquadramento e de ambos os atores estarem sentados à mesa, um dos contrastes presentes é que vemos Freyre de frente e o Caseiro de perfil (figura 42).

Figura 42 – Sequência 5, plano n. 7. Na tela 1, Freyre prepara a batida; na tela 2, o Caseiro continua comendo a refeição preparada por ele.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:05:37). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

O **plano n. 8**, cujo enquadramento corresponde possivelmente a um plano médio na **tela 1** e a um plano detalhe da **tela 2**, com duração compartilhada de 14 segundos. Na **tela 1**, Freyre, agora de perfil, continua a ação de despejar o líquido no recipiente prateado, adicionando a polpa do maracujá e as folhas de hortelã na batida. Com o novo enquadramento, mais detalhes da mesa são revelados: seu tampo parece ser de azulejos com desenhos de brasões. É perceptível ainda, como no **plano n. 6**, a sombra na parede, criando um aspecto fantasmagórico. Na **tela 2**, desta vez, o Caseiro é visto de frente e toda a imagem está desfocada. Ele continua comendo e vemos seu rosto parcialmente, do nariz até o peito. O contraste entre os tipos de planos, muito diferentes entre si, cria ruído entre as telas, acentuado pelo recurso de desfoque adotado por Jonathas (figura 43).

Figura 43 – Sequência 5, plano n. 8. Na tela 1, Freyre continua preparando a batida de pitanga maracujá e hortelã; na tela 2, o Caseiro continua comendo o cuscuz com ovo preparado por ele.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:05:43). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

O **plano n. 9** em termos de enquadramento é um plano médio na **tela 1** e um plano detalhe na **tela 2** (com duração aproximada de 4 segundos). Na **tela 1**, Bia volta à cena. A cozinheira retira uma panela do balcão ao seu lado, a coloca em uma das bocas do fogão e adiciona uma posta de peixe frito. Na **tela 2**, o Caseiro, que continua comendo, aparece de costas. Vemos parcialmente o seu trapézio, a sua nuca e um dos seus braços e, à sua frente, o prato. Assim como no plano anterior, Jonathas de Andrade opta por desfocar toda a imagem, é possível que o foco esteja nas suas costas, mas é praticamente indetectável (figura 44).

Figura 44 – Sequência 5, plano n. 9. Na tela 1, Bia continua preparando a refeição do casal; na tela 2, o Caseiro continua comendo o cuscuz com ovo preparado por ele, mas só vemos detalhes do seu corpo (costas).



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:06:02). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

Já o **plano n. 10**, em termos de enquadramento, apresenta um primeiro plano na **tela 1** e, mais uma vez, um plano detalhe na **tela 2** (duração aproximada de 7 segundos para ambas as telas). Na tela 1, com o auxílio de uma concha, Freyre enche uma taça prateada e prova a bebida (aparentemente de modo simulado, assim como na sequência do café). Ele dá um sorriso, acena positivamente com a cabeça e faz algum comentário. A impressão é que ele fala com o diretor ou com alguém da equipe do filme, produzindo um efeito de quebra da “quarta parede”, ou da invisibilidade da câmera em cena. Na **tela 2**, o Caseiro continua comendo, e novos detalhes de seu corpo são revelados, mais especificamente o seu braço esquerdo, onde se destacam seus bíceps (figura 45).

Figura 45 – Sequência 5, plano n. 10. Na tela 1, Freyre prova a batida preparada por ele; na tela 2, o Caseiro continua comendo a refeição preparada por ele, mas só vemos detalhes do seu corpo (braço).

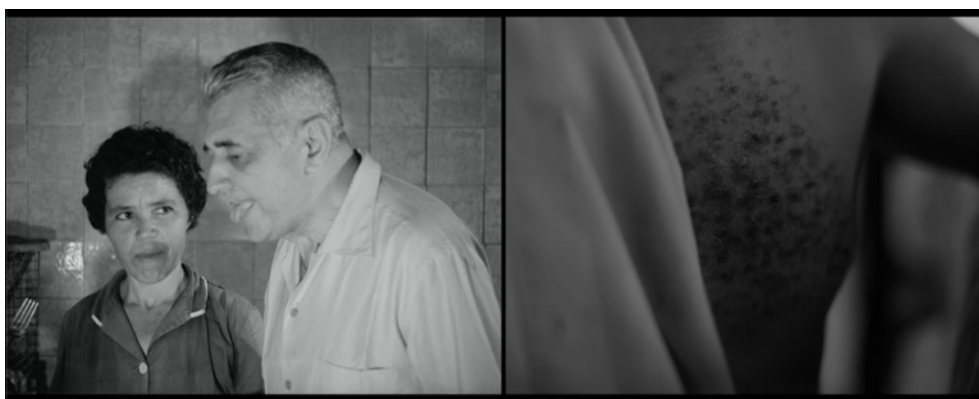


Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:06:11). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

Encerrando a sequência do peixe e da batida/do cuscuz, o **plano n. 11**. Com relação ao enquadramento, trata-se, assim como no **plano n. 10**, de um primeiro plano

(tela 1) e de um plano detalhe (tela 2), ambos com duração de 10 segundos. Na **tela 1**, Bia leva o garfo à palma da mão para provar a comida que está preparando. De repente, Freyre aparece e, com a mão direita, dá um “tapinha” no ombro dela. Eles trocam olhares cordiais. Em seguida, ela oferece uma colher para que ele mesmo prove a comida. Nesse gesto, a língua do escritor, um gesto de aprovação ao sabor, atrai particularmente a atenção e estabelece uma conexão em *falso raccord*¹³² com a sequência seguinte, cujo plano de abertura traz um gato que também mostra a língua entre os dentes. Assim como em outros planos desta sequência, as sombras projetadas na parede também chamam a atenção. Na **tela 2**, um novo detalhe do corpo do caseiro: peitoral e pelos. Ele continua comendo (figura 46).

Figura 46 – Sequência 5, plano n. 11. Na tela 1, Freyre prova a comida preparada por Bia (destaque para a sua língua); na tela 2, o Caseiro continua comendo a refeição preparada por ele, mas só vemos detalhes do seu corpo (peitoral).



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 06:23:00). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

Um primeiro ponto a ser destacado é que esta sequência é a que tem a maior quantidade de planos (11) e é interessante que seja uma sequência cujo tema central parece ser o trabalho doméstico, sobretudo pela entrada de Bia em cena e a recorrência da sua presença (na sequência 3, do café, a entrada de Manuel é pontual, ele aparece em apenas um plano; na sequência do peixe e da batida, a cozinheira aparece cinco vezes). Chama a atenção o fato de que essa pessoa, que no filme é a que mais se dedica aos trabalhos domésticos de reprodução da vida, é a única a quem Freyre se refere pelo apelido. Apelido que aponta para a ambiguidade afetiva que perpetua a hierarquia social entre patrão e empregada (Brites, 2007) – o afeto configura-se como um instrumento de controle.

¹³² Repetição de uma mesma ação envolvendo planos e objetos distintos.

Essa aparente relação harmoniosa entre patrão e empregada fica evidente no filme de Joaquim Pedro. É nesta sequência que os sorrisos são de fato percebidos. Tanto Bia quanto Freyre parecem muito à vontade um com o outro e são várias as vezes que Bia sorri. Magdalena, por outro lado, mantém uma expressão mais fechada e aparentemente pouco confortável. Mesmo em situações distintas (empregada e esposa), ambas aparecem servindo à Freyre. No filme de Joaquim Pedro, a esposa e a empregada surgem em seis planos, cada uma. Se por um lado, no filme de Joaquim Pedro o feminino está subalternizado, Magdalena e Bia estão à serviço de Freyre; por outro, chama a atenção, a ausência de mulheres no filme de Jonathas. Talvez isso aponte para uma certa continuidade da invisibilização do trabalho doméstico feminino (remunerado e não remunerado) ou apenas fala sobre a preferência do artista alagoano por personagens masculinos.

Com relação ao trabalho doméstico remunerado, Jonathas instiga reflexões sobre a dependência que as classes mais abastadas têm do trabalho executado por terceiros, sobretudo por mulheres. Até então, o filme de Jonathas parecia tecer críticas — ou comentários — acerca da oposição entre trabalho intelectual e trabalho braçal. No que diz respeito ao evento ou ação do corpo em cena, em comum entre as duas telas, o ato de comer/beber. Contudo, a cozinheira não come, e gasta todo o seu tempo na cozinha, enquanto o Caseiro prepara a sua comida e come. Outro aspecto contrastante é que, no filme de Joaquim Pedro, o ato de beber (seja o café com leite, seja a batida) é simulado/ficcionalizado, enquanto no filme de Jonathas, o ato de comer é de fato concretizado e, nesta sequência em análise, dura um tempo considerável (do **plano n. 6** até o **plano n. 11**).

Talvez isso indique as mudanças em relação ao protagonismo de sujeitos subalternizados do qual as viradas memorial e decolonial apontam. Ao dar tempo para a cena da refeição (do ato de comer em si), Jonathas parece sinalizar com isso que os tempos são outros. Comer também pode apontar metaforicamente para a fome: a fome por ocupar espaços negados; a fome pelo reconhecimento e relevância histórica e estética. Também é interessante observar como ingredientes/alimentos associados ao universo/economia colonial são abundantes no filme de Joaquim Pedro (café com leite, açúcar¹³³, cachaça) em comparação ao filme de Jonathas (cuscuz com ovo, manga, cana-de-açúcar). Tudo que o intelectual ingere é colonial.

No entanto, talvez o ponto mais relevante que essa sequência traz seja a abundância de planos detalhes (enquadramento). Dos 11 planos, Jonathas opta por usar

¹³³ Poucos anos após *Casa-grande & Senzala*, Gilberto Freyre escreveu, *Açúcar: uma sociologia do doce, com receitas de bolos e doces do Nordeste do Brasil* (1939).

nove vezes o plano detalhe; enquanto Joaquim Pedro só usa o plano detalhe uma vez, no plano de abertura. E a maioria deles são fragmentos do corpo do Caseiro, assim como na sequência da água, aqui tenho a impressão de curiosidade e desejo por esse corpo. O que isso comunica em termos de disputas pelas memórias? Por um lado, uma interpretação já apresentada, é possível relacionar isso à questão da centralidade do corpo/subjetividade na perspectiva decolonial; por outro lado, como também já foi trazido à tona, isso pode reforçar a hipersexualização do corpo negro – o que, de alguma forma, se conecta as tão comentadas relações sexuais entre empregadas e patrões presentes em *Casa-grande e Senzala* (Freyre, 2006, p. 367). O que talvez seja comum a ambas as interpretações é o fato de que, se levarmos em conta a orientação sexual de Jonathas, tanta dedicação aos detalhes do corpo masculino pode ser vista como um tensionamento ao pensamento branco cisheteropatriarcal a partir da chave do homoerotismo/homoafetividade. O uso do desfoque nesses planos detalhes do Caseiro intensifica o contraste entre os filmes e cria uma espécie de ruído visual na **tela 2**, imprimindo com isso uma proximidade tátil com esse corpo presente.

Sequência da rede/do descanso [00:06:23-00:07:04]

Resumo: *Na tela 1, no alpendre, Gilberto Freyre descansa numa rede do Ceará enquanto lê o livro “Poesias”, de Manuel Bandeira, e fuma um cachimbo. Ao seu lado, Magdalena, sentada em uma cadeira de palha, borda. Na tela 2, o Caseiro, aparentemente no mesmo ambiente, descansa em um banco revestido por azulejos portugueses. Pensativo, ele fuma o cigarro que ele mesmo enrolou.*

Finalmente, a **sexta e última sequência** do filme. Ela é rodada em um alpendre, um ambiente, portanto, de transição (interior/exterior) e tem duração de aproximadamente 44 segundos e é composta por nove planos. Na **tela 1**, o **plano n. 1**, no que se refere ao enquadramento, é um plano detalhe de um gato, que assim como Freyre no plano final da sequência anterior, tem a língua para fora. Há um movimento de vai e vem, que a seguir descobrimos ser da rede, que o animal compartilha com Freyre. Na **tela 2**, trata-se possivelmente de um plano geral (enquadramento), e apresenta o alpendre vazio (sem humanos ou outros animais). Há uma porta (de vidro e madeira) e uma grade de ferro. A parede é adornada por azulejos, provavelmente portugueses, como em tantos outros espaços da casa. Uma celebração nacionalista às raízes portuguesas do intelectual. Do lado direito do/a observador/a, vemos parcialmente uma escada de três degraus. Este plano dura aproximadamente 2 segundos para ambas as telas (figura 47).

Figura 47 – Sequência 6, plano n. 1. Na tela 1, o gato com a língua para fora; na tela 2, o alpendre vazio (sem humanos ou gatos).



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:06:24). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

No **plano n. 2**, na **tela 1**, trata-se de um plano médio (enquadramento) no qual vemos novamente o gato, que está próximo das pernas de Freyre, deitado na rede. Não vemos seu tronco, ele está de costas para a câmera. Usa calças e sandálias de couro. Vemos ainda dois degraus da escada anteriormente mencionada e, entre ela e a rede, um vaso de planta, possivelmente um antúrio, que, assim como o tinhorão (sequência do passeio/do jardim), tem formato de coração. Com a perna direita, o escritor balança a rede e o gato passeia por suas pernas. Na **tela 2**, um plano detalhe (enquadramento) mostra a escada de três degraus e a porta aberta. Há uma espécie de continuidade do espaço entre as **telas 1 e 2**. Esse plano, nas duas telas, dura aproximadamente 4 segundos (figura 48).

Figura 48 – Sequência 6, plano n. 2. Na tela 1, o escritor e o gato dividem a rede; na tela 2, um detalhe da escada.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:06:31). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

Já no **plano n. 3**, analisando o enquadramento, possivelmente trata-se de um plano médio para ambos os filmes (com cerca de 2 segundos). Na **tela 1**, vemos Freyre de **frente**. Ele continua na rede e com a cabeça apoiada em uma almofada. O escritor está

fumando um cachimbo e lendo um livro. Na **tela 2**, o Caseiro aparece de perfil. Ele está deitado em um banco de alvenaria revestido de azulejos e parece estar pensativo, olhando vagamente para frente. Suas mãos estão unidas, mas com os dedos afastados. Ele usa uma camisa de botões e mangas curtas, semelhante à roupa que usou na primeira sequência. A partir do “efeito espelho”, eles estão frente a frente (figura 49).

Figura 49 – Sequência 6, plano n. 3. Na tela 1, a rede, o escritor lê um livro e fuma um cachimbo; na tela 2, o Caseiro descansa num banco de alvenaria.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:06:34). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

O **plano n. 4**, na **tela 1**, retoma o **plano n. 2**, incluindo mesmo enquadramento (plano médio). E o gato, dando continuidade ao movimento, pula em direção ao chão. Já na **tela 2**, um plano geral (enquadramento), vemos o Caseiro enrolando um cigarro. Por causa do ângulo mais aberto, é possível ver que ele está vestindo uma bermuda e está descalço. Ao fundo, aparece também o jardim do sítio de Apipucos. Este plano tem duração aproximada de 5 segundos em ambas as telas (figura 50).

Figura 50 – Sequência 6, plano n. 4. Na tela 1, uma continuidade do plano n. 2, com o gato pula em direção ao chão; na tela 2, o Caseiro enrola um cigarro.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:06:38). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

O **plano n. 5**, na **tela 1**, em termos de enquadramento, é um plano conjunto; já na **tela 2**, o enquadramento é mais desafiador de ser lido, possivelmente trata-se de um plano médio. A duração em ambas as telas é de cerca de 5 segundos. Na **tela 1**, Magdalena entra em cena e se senta em uma cadeira de palha próxima da rede onde seu marido está. Ela segura um bastidor e, ao se sentar, começa a bordar. Usa um vestido estampado, de tecido acetinado, de gola e mangas curtas e de comprimento logo abaixo dos joelhos. Na **tela 2**, o Caseiro acende um cigarro. A câmera o enquadra de forma um pouco inusitada: o vemos deitado de costas, da cabeça aos pés, com o foco incidindo na parte superior do seu corpo (figura 51).

Figura 51 – Sequência 6, plano n. 5. Na tela 1, Magdalena entra em cena e começa a bordar; na tela 2, o Caseiro acende o cigarro enrolado por ele.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:06:45). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

Analisando o enquadramento do **plano n. 6** (com duração de cerca de 3 segundos), possivelmente trata-se de um plano conjunto para a **tela 1** e um primeiro plano para a **tela 2**. Na **tela 1**, o casal permanece no momento de descanso. Magdalena, mais próxima da câmera, aparece desfocada, o foco está ao fundo, no marido, que fuma e lê. Ele observa a esposa bordando. Na **tela 2**, o Caseiro continua fumando o seu cigarro, mas agora o vemos de frente. Ele solta a fumaça pela boca e olha para cima, aparentemente relaxado. Neste plano, inicia-se a última narração fora de quadro de Freyre: “Já no fim da tarde me deito às vezes na rede do Ceará fumando e lendo ou relendo algum livro fora da minha especialidade”. Este texto é finalizado no **plano n. 9**, ou seja, coincidindo com o final do filme (figura 52).

Figura 52 – Sequência 6, plano n. 6. Na tela 1, o casal permanece no momento de descanso; na tela 2, o Caseiro fuma.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:06:48). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

Já o **plano n. 7**, em termos de enquadramento, possivelmente trata-se de um primeiro plano para ambas as telas e tem cerca de 2 segundos. Na **tela 1**, Freyre aparece de perfil, continua a ação de tirar o cachimbo da boca e sorri. Na **tela 2**, voltamos a ver o Caseiro de costas, com a câmera muito próxima de seu corpo, um contraplano do plano anterior (figura 53).

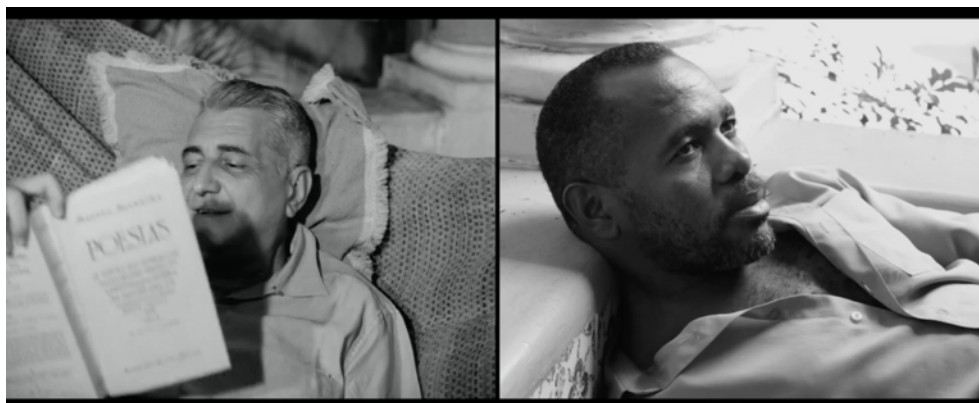
Figura 53 – Sequência 6, plano n. 7. Freyre, de frente, e o Caseiro, de costas, seguem em seus momentos de descanso.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:06:50). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

No **plano n. 8**, um **primeiro plano** com aproximadamente 2 segundos para ambas as telas. Na **tela 1**, apenas Freyre aparece em cena e o vemos frontalmente. O escritor fala algumas palavras e sorri para Magdalena. Na **tela 2**, o Caseiro continua deitado, mas já não fuma. Olha vagamente para frente, aparentemente relaxado, embora deitado no banco de concreto da varanda (figura 54).

Figura 54 – Sequência 6, plano n. 8. Na tela 1, Freyre aproxima o livro no seu rosto; na tela 2, o Caseiro, olha vagamente para frente, aparentemente relaxado.



Fonte: Captura de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:06:52). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

Por fim, temos o **plano n. 9**, o último plano do filme, com aproximadamente 10 segundos de duração. Ambas as telas compartilham o mesmo tipo de enquadramento e de movimento de câmera que vai em direção ao personagem. Por se tratar de um movimento de aproximação, é possível considerar que o enquadramento começa como um plano americano e vai se fechando, até chegar em um primeiro plano. Na **tela 1**, vemos Freyre frontalmente, ele continua na rede, com o cachimbo entre os lábios, gira a cabeça para a sua direita e, com a mão esquerda, aproxima o livro da altura do seu rosto. O livro em questão é *Poesias*, de Manuel Bandeira. A câmera se aproxima do rosto do escritor, deixando em evidência (foco) o livro¹³⁴. Na **tela 2**, também vemos o Caseiro de frente. Ele continua deitado, com a cabeça voltada para o lado direito do observador. A câmera se aproxima de seu rosto, e ele coloca o braço sobre a testa. O foco incide sobre ele. Aqui vemos o “efeito cópia”, Freyre e o Caseiro estão lado a lado, mas olhando em direções opostas: Freyre para o lado esquerdo do quadro (livro) e Caseiro para o lado direito (jardim). *Fade out*¹³⁵ e tela preta em ambas as telas, indicando o término do filme.

No que diz respeito ao evento ou ação do corpo em cena, em comum entre as duas telas, o ato de descansar e fumar. Mas, há um contraste evidente entre os objetos que apontam para uma hierarquia/distinção social (poder). O tipo de cachimbo de Freyre pode ser mais associado a uma elite intelectual pelo material e design; já o cigarro foi enrolado manualmente pelo Caseiro. No geral, nesta sequência, o Caseiro, apesar de compartilhar um espaço próximo ao intelectual, não lê os livros da casa e nem deita na rede, o seu lugar de descanso é o banco de concreto da varanda. Vale destacar que a rede (e

¹³⁴ No filme de Joaquim Pedro, o livro é o gancho para a parte 2, um dia na vida do poeta Manuel Bandeira.

¹³⁵ Desaparecimento gradativo da visibilidade de uma imagem no final de uma sequência.

também o cachimbo) é um objeto de origem indígena (Fonseca, 2019). Será que ao optar pelo banco de azulejos portugueses, Jonathas faz uma crítica à apropriação cultural? Enquanto Freyre "deita" sobre referências indígenas, o Caseiro faz o mesmo com Portugal?

Apesar de, nesta sequência, Jonathas optar por tipos de enquadramento que, na maioria das vezes, se distinguem do filme original, o plano final é reproduzido com bastante fidelidade (enquadramento e movimento de câmera). Ainda como pontos de semelhança, há uma pilastra ao fundo e as camisas dos dois são parecidas (apesar de a camisa do Caseiro estar parcialmente aberta). Contudo, em relação ao movimento de câmera, esta se aproxima mais de Freyre do que do Caseiro. Além disso, neste plano final, diferente de Freyre, o Caseiro não fuma, não lê e faz um movimento que está ausente na tela 1, ele apoia o braço na testa, em alusão ao seu momento de descanso e relaxamento. Perto dos segundos finais, no filme de Joaquim Pedro, próximo do rosto de Freyre, o voo de um inseto compõe/polui a cena (figura 55).

Figura 55 – Sequência 6, plano n. 9. Na primeira captura, na tela 1, o enfoque incide no livro e revela o título, *Poesias*, de Manuel Bandeira; na tela 2, o Caseiro, continua contemplativo. Na segunda captura, a câmera se aproxima ainda mais dos protagonistas.



Fonte: Capturas de tela do filme *O Caseiro* (minutagem: 00:06:54; 00:07:00). Jonathas de Andrade. Todos os direitos reservados. 2016.

A presente análise fílmica parece não deixar dúvidas de que *O Caseiro* pode ser considerado uma materialização das viradas memorial e decolonial na arte contemporânea brasileira. Ao longo da análise, os paralelismos e contrastes (citados pelo próprio Jonathas como uma característica de seu estilo) são demonstrados por meio da enenação. Os paralelismos entre telas evidenciam as disputas entre memórias: a memória colonial perpetuada na figura de Freyre e a memória invisibilizada e renegada, representada pelo Caseiro. O contraste, também fruto desse contato entre telas (ou duplo fílmico), parece apontar justamente para a virada decolonial, à medida em que provoca questionamentos acerca da memória colonial, revelando suas contradições, ambiguidades e mecanismos de poder.

Quanto à prática artística/metodologia de trabalho, nesta obra Jonathas desafia o seu lugar epistemológico? Sem dúvida, os lugares sociais ocupado por Jonathas, em relação aos de Joaquim Pedro de Andrade e de Gilberto Freyre são distintos; todavia a passabilidade masculina (Maia, 2022), a legitimação do sistema das artes e a branquitude os une. O que se pode dizer é que suas “desobediências poéticas” (Kilomba, 2019) desafiam homens brancos (sobretudo, Freyre), e acredito que, com isso, há, ao menos, uma rasura do “pacto da branquitude” (Bento, 2002). *O Caseiro* nos mostra que, ao se apropriar de um documentário de um diretor relevante (Joaquim Pedro de Andrade) sobre um personagem histórico igualmente relevante (Gilberto Freyre), Jonathas edita a memória e interfere no seu processo de transmissão.

Contudo, no que se refere à representação¹³⁶ dos trabalhadores domésticos, que como foi dito, considero um dos temas fundamentais em tempos de democracias fragilizadas (Estanislau; Santos; Spyer, 2023)¹³⁷, há na obra uma certa manutenção do estereótipo associado a essa categoria profissional: o Caseiro é um homem negro que exerce tarefas domésticas. Não há uma subversão explícita (um homem branco ou uma mulher branca fazendo tarefas domésticas). O próprio anonimato desse personagem (não sabemos o nome dele, ele é definido pelo seu trabalho, ele não fala) pode ser visto como um sintoma da vigência da forma de pensar/representar essa categoria profissional. É apenas ao lado da imagem de Freyre que a imagem do Caseiro pode ser capaz de problematizar

¹³⁶ Representação é um conceito definido por autores diversos e com diferentes sentidos. Para Barros (2004), influenciado por Roger Chartier, é um modo de pensar a si mesmo, ao outro, ou certos aspectos da realidade. De forma simples, esta corresponde ao modo de ver as coisas do mundo.

¹³⁷ Sendo esse um grupo majoritariamente formado por mulheres negras e um dos mais vulneráveis em termos de proteção trabalhista, apenas setenta anos após a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), em 2013, através da “PEC das domésticas”, profissionais que se dedicam ao trabalho doméstico no Brasil obtiveram equiparação aos demais trabalhadores regidos pela CLT (Guedes; Monçores, 2019).

de esse estereótipo secularmente reproduzido – talvez, eu vá longe demais, mas, dada a centralidade de Freyre, me parece que o título mais adequado para o filme seria *O Mestre e o Caseiro*.

Não gostaria de finalizar esse texto citando um autor inglês e branco, depois de referenciar Grada Kilomba e Cida Bento. Todavia, acho que vale a pena. Burke afirma que tanto as rasuras quanto as ausências têm histórias para contar: as respostas negativas às imagens oferecem evidências tão valiosas quanto as positivas (2017, p. 271). O autor se refere às estátuas removidas de praças públicas e colocadas em museus ou em parques de esculturas como exemplos de “iconoclasmo mais brando”, que, mesmo em sua sutileza (em comparação com a destruição das mesmas), “fornecem um rico veio de evidências para a história das respostas às imagens” (Burke, 2017, p. 274). Sendo as artes visuais um setor sensível ao capital e aos interesses privados (Name, Spyer, 2023; Paiva, 2024a), não seriam Jonathas e os/as artistas decoloniais iconoclastas brandos?

Neste ponto do texto, seria plausível afirmar que os/as artistas são muito mais disruptivos/as do que as instituições, ainda muito submissas às lógicas neoliberais (Estanislau; Syper, 2024; Paiva, 2024a). Sozinhos/as, os/as artistas não conseguem derrubar as estruturas coloniais-neoliberais-capitalistas, mas o que eles/elas produzem é capaz de abrir frestas antes impensáveis. Frestas que apontam para futuros mais otimistas.

Para encerrar esse último capítulo, gostaria de deixar uma reflexão que dialoga com a minha trajetória pessoal compartilhada na introdução. O acesso a essa obra, pelo menos em seus contextos originais de exibição, é limitado a um público que já frequenta esses circuitos (ainda muito elitizados e concentrado nas principais capitais). Dessa maneira, tendo conhecimento da importância fundamental da arte na disputa pela memória e como instrumento de educação, indago: como ampliar o acesso às essas produções que visam reparações históricas? Considero que seu uso didático, como por exemplo, em sala de aula, pode ajudar a furar essa bolha. Por ora, enquanto não tenho outras respostas, espero que esse trabalho amplie o debate sobre arte contemporânea, memória e decolonialidade, evidenciando o papel das artes visuais (desde o Nordeste) nas disputas pelas narrativas históricas no Brasil.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo principal deste trabalho foi compreender como se configuram as disputas pelas memórias no filme *O Caseiro* (2016, 7'04"), do artista visual alagoano Jonathas de Andrade, vinculado à virada decolonial na arte contemporânea brasileira. Para cumprir esse objetivo, tracei um percurso que começa nos giros (ou viradas) memorial e decolonial (mundo, América Latina e Brasil), passa pelos anos 2010 (Nordeste e São Paulo) e desemboca no filme de Jonathas. Em cada uma dessas paradas, busquei apresentar os contextos históricos e artísticos da época. Afora a análise do filme, esta pesquisa não tinha como intenção esgotar os demais assuntos. Em relação ao Nordeste, apesar de reconhecer que o Nordeste é um conceito geopolítico, com historicidade e uma categoria operacionalizada pela história da arte (Albuquerque Jr., 1999; Bernardes, 2007; Lima, 2020), procurei deixar claro que nesta pesquisa a região é um lugar de enunciação e de produção audiovisual e epistemológica sobre questões diversas e não exatamente sobre si.

Dessa maneira, no capítulo um, compartilhei os principais pontos sobre as viradas memorial e decolonial, dando ênfase no diálogo entre estas viradas, a arte brasileira e o tema das disputas pelas memórias. Em relação à virada memorial, procurei apresentar o contexto de consolidação do campo dos estudos de memória, tanto localmente (Cone Sul) quanto globalmente, influenciado pelos contextos pós-ditatoriais, a partir dos anos 1970. Fiz questão de frisar que, do ponto de vista sociopolítico, estudos sobre memória apontam para momentos "especiais" de violência (Jelin, 2018; 2024). A partir disso, destaquei que o interesse desta dissertação residia na compreensão da memória como um espaço de luta política (Jelin, 2024), a partir dos seus processos de comunicação/transmissão intergeracional, onde a arte tem um papel relevante (memória cultural).

Em relação à virada decolonial, discorri sobre a articulação, a partir dos anos 1990, do movimento acadêmico de resistência teórica, prática, política e epistemológica à lógica da modernidade/colonialidade e ao eurocentrismo (Ballestrin, 2013). Sem menosprezar as questões de gênero e territorialidade, procurei deixar claro a centralidade das questões étnico-raciais nessa perspectiva. Em relação ao contexto artístico brasileiro, expus que a consolidação dessa "virada" se dá inicialmente por meio de autorias e presenças negras e, posteriormente, indígenas, apresentando exposições que marcam esse momento. Também chamei a atenção para aspectos que marcam o espírito do tempo e colaboraram para a escoamento da perspectiva decolonial no Brasil – a partir de meados da década de 2000 – e que impactaram (e continuam impactando) a sociedade

brasileira: a chamada “nova classe média”, as cotas sociais e raciais no ensino superior, a nova onda dos movimentos feministas e dos movimentos LGBTQUIA+. Por fim, defendi que, para a geração de artistas decoloniais (diversa e heterogênea), a memória social ocupa um lugar de protagonismo. Uma parcela dessa geração, que inclui Jonathas de Andrade, produz conhecimentos sobre o passado para disputar a história oficial. A partir disso, levantei a hipótese de que a virada decolonial no contexto da arte contemporânea brasileira é, em alguma medida, uma virada memorial.

No capítulo dois, apresentei o contexto histórico e artístico brasileiro da década na qual *O Caseiro* está inserido e aprofundi os motivos que me levaram a privilegiar a análise deste objeto. Partindo dos eventos Bienal de São Paulo, Bienal Sesc_Videobrasil e À Nordeste, iniciei o capítulo apresentando um mapeamento com 32 obras e 26 artistas; e, deste conjunto, mostrei que 12 obras e seis artistas se destacam: Ayrson Heráclito, Bárbara Wagner & Benjamin de Burca, Gabriel Mascaro, Jonathas de Andrade e Virginia de Medeiros. Alguns dados gerais sobre os/as artistas e obras foram apresentados. Mostro que esse grupo de artistas e obras aponta para o início de uma curva ascendente que alcança seu ponto de inflexão a partir do momento em que curadores/as e artistas negros e indígenas também entram nos museus e nas demais instituições pela “porta da frente” (Tukano, 2023). Esse mapeamento também sugeriu que, no campo das artes visuais brasileiras, houve inicialmente um “giro ao Sul” na primeira década do presente século, e posteriormente um “giro decolonial” a partir da segunda década.

Ainda neste segundo capítulo, mostrei como *O Caseiro* cruza vários interesses de pesquisa (disputas pelas memórias; apropriação e intervenção de arquivos filmáticos históricos; produções até 1985). Também procurei destacar que, em tempos de “guerras culturais e audiovisuais” travadas pela extrema-direita, estudar esse filme, que contém muito do pensamento conservador brasileiro, é também um posicionamento político. Concluo que as disputas relacionadas às guerras culturais (em torno dos costumes e dos comportamentos) muitas vezes atravessam as disputas e lutas pelo passado e a compreensão da memória como um espaço de luta política (Jelin, 2018; 2021; 2024).

Por fim, no capítulo três, apresentei alguns aspectos da biografia de Jonathas de Andrade e um breve contexto da produção e da circulação do filme *O Caseiro* e fiz uma minuciosa análise fílmica desta obra. Neste capítulo, trouxe trechos da entrevista com o artista que ajudaram a preencher algumas lacunas documentais. Ao falar sobre a prática artística, destaquei que o que ele propõe com os seus trabalhos, e isso se aplica ao filme *O Caseiro*, é uma reescrita parcial da história: seu compromisso é com a ambiguidade e a

contradição, sendo a dúvida um instrumento de educação do olhar. Em relação ao contexto de produção e da circulação do filme, procurei reconstituir o trajeto que vai do convite para a exposição *Gilberto Freyre: vida, forma e cor*, passando pela etapa de filmagens até as exposições em que foi exibido. Com a ajuda do artista, percebi que essa obra, que não é uma das mais populares do seu currículo, circulou mais do que eu sabia inicialmente, tanto nacionalmente quanto internacionalmente. Nesse percurso, procurei deixar claro que o outro filme de Joaquim Pedro, *O poeta do Castelo* (originalmente concebido como um mesmo curta-metragem junto de *O mestre de Apipucos*), foi uma grande influência para o projeto de Jonathas e pode ser considerado parte da sua “genealogia estética” (Aumont; Marie, 1990). Também mostrei que *O Caseiro* não é a única obra do artista alagoano em diálogo com a produção do pernambucano: os trabalhos que compõem o projeto *Museu do Homem do Nordeste* exemplificam isso.

Por fim, busquei responder, através de uma análise fílmica com foco na encenação, o meu problema de pesquisa: como se configuram os processos de disputas pelas memórias em *O Caseiro*, especialmente no que se refere aos temas de raça/branquitude, classe, gênero/masculinidade e trabalho? Apresentei uma análise que parece não deixar dúvidas de que *O Caseiro* é uma materialização das viradas memorial e decolonial na arte contemporânea brasileira.

Ao “mergulhar dentro do filme para ver como imagem e som se constituem” (Xavier, 2007, p. 18), entre as estratégias de disputar as memórias, chama atenção a centralidade do corpo/subjetividade, cara a perspectiva decolonial. Seja na sua ausência (sequência do vazio); seja na sua abundância a partir de tantos planos detalhes (sequências da água e do cuscuz) que imprime tatilidade à imagem/corpo. Mostrei que isso pode estar relacionado à poética do artista (homoerotismo/homoafetividade) – e que pode inclusive ser considerado um reforço a hipersexualização de corpos negros, algo que é encontrado nos escritos de Freyre –, mas que sem dúvida, também provoca um tensionamento à tríade racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado (Akotirene, 2018). Ainda lancei uma reflexão sobre arte decolonial ser uma forma de “iconoclasmo mais brando” (Burke, 2017), sobre a impossibilidade de derrubar as estruturas coloniais-neoliberais-capitalistas, por um lado, e, por outro, a possibilidade abrir frestas antes impensáveis – e que apontam para futuros mais otimistas.

Observamos também, e aqui grafo no plural, já que se refere à elaboração junto com as minhas orientadoras, algumas possibilidades de investigações futuras: 1) in-

investigar o Nordeste como categoria operacionalizada pela história da arte no contexto contemporâneo; 2) aprofundar os estudos sobre decolonialidade do ver; 3) realizar análise fílmica de outras das onze principais obras mapeadas, evidenciando como elas se conectam com os conceitos de memória e decolonialidade; 4) iniciar o mapeamento da presente década a fim de realizar um estudo comparativo; e 5) e 5) refletir sobre o destino desses filmes cujo acesso é limitado: se hoje eles falam sobre futuros, onde os encontraremos daqui a alguns anos? Para onde irão essas obras?

REFERÊNCIAS

21ª BIENAL SESC_VIDEOBRASIL. **Comunidades Imaginadas** [catálogo de exposição]. São Paulo: Sesc 24 de Maio, 2019.

29ª BIENAL DE SÃO PAULO. **Há sempre um copo de mar para um homem navegar** [catálogo de exposição]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

35ª BIENAL DE SÃO PAULO. **Coreografias do impossível** [catálogo de exposição]. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2023.

3ª BIENAL DA BAHIA. **Tudo é Nordeste?** [catálogo de exposição]. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 2014. Disponível em: https://issuu.com/bienaldabahia/docs/projeto_curatorial_-_3_bienal_da_ba. Acesso em: 06 abr. 2024.

À NORDESTE [catálogo de exposição]. São Paulo: Sesc 24 de Maio, 2019.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

ALMEIDA, Luísa Estanislau Soares de. **Sobre fotografias e ruínas: imersões em torno do Alagoinhas**. 2014. 126 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2014.

ALMEIDA, Luísa Estanislau Soares de. **Subversiva é a tradição: uma análise de Faz que vai (2015), de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca**. 2019. 42 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Estudos Brasileiros: Sociedade, Educação e Cultura), Escola de Sociologia e Política de São Paulo, São Paulo, 2019.

ALVIM, Luíza. Cinema Novo e música de vanguarda do século XX. *MATRIZES*, 17(1), 77-99, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v17i1p77-99>. Acesso em: 20 jan. 2025.

ANDRADE, Jonathas. Ateliê do Artista: Jonathas de Andrade. **Bravo**, 3 dez. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VVDat2nzSX8>. Acesso em: 26 abr. 2024.

ANDRADE, Jonathas de. Jonathas de Andrade e a ambiguidade dos encontros. [Entrevista concedida a] Giulia Garcia. **ARTE!Brasileiros**, 19 nov. 2022. Disponível em: <https://arte-brasileiros.com.br/arte/artista/jonathas-de-andrade/>. Acesso em: 26 abr. 2024.

ANDRADE, Jonathas de. **Jonathas de Andrade**: depoimento [jul. 2024]. Entrevistadoras: Luísa Estanislau e Tereza Spyer. Entrevista concedida no contexto do mestrado no programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Integração Latino-americana.

ANJOS, Moacir. Raça, classe e distribuição de corpos. **Revista Zum**, 20 abr. 2018. Disponível em: < <https://revistazum.com.br/colunistas/raca-classe-corpos/>>. Acesso em: 26 abr. 2024.

ARANTES, Pedro Fiori; OKUMA, André. No campo de batalha. In: **Guerras culturais em verde e amarelo** [recurso eletrônico] / Org. Pedro Fiori Arantes. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2022.

ARASSE, Daniel. **Nada se vê**: Seis ensaios sobre pintura. Rio de Janeiro: Editora 34, 2019.

ARAÚJO, Luciana Corrêa. **Joaquim Pedro de Andrade**: primeiros tempos. São Paulo: Alameda, 2013.

ARTE Contemporânea. In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo354/arte-contemporanea>. Acesso em: 20 de outubro de 2024.

ARTE!BRASILEIROS. **Uma curadoria**. 2019a. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/uma-curadoria/>. Acesso em: 26 abr. 2024.

ARTE!BRASILEIROS. **Uma crítica**. 2019b. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/uma-critica/>. Acesso em: 26 abr. 2024.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. **Atuação**. 2024b. Disponível em: <https://site.videobrasil.org.br/quem-somos/atuacao>. Acesso em: 06 abr. 2024.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. **Sobre**. 2024a. Disponível em: <https://site.videobrasil.org.br/festival/sobre>. Acesso em: 06 abr. 2024.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análisis del film**. Trad. Carlos Losilla. Barcelona: Paidós Ibérica S.A, 1990.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, Papirus: 2006.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto Grafia, 2008.

BAIRROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o Giro Decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº11. Brasília, maio - agosto de 2013, p. 89-117. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>. Acesso em: 06 abr. 2024.

BALLESTRIN, Luciana. O Sul Global como projeto político. **Horizontes ao Sul**. 2020. Disponível em: <https://www.horizontesaosul.com/single-post/2020/06/30/o-sul-global-como-projeto-politico>. Acesso em: 06 abr. 2024.

BARROS, José D'Assunção. *O campo da história*: especialidades e abordagens. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004. 4ed.

BENTES, Ivana, 2017. A arte que virou pornografia aos olhos dos neofundamentalistas. **Revista Cult**, 11 set. 2017. <https://revistacult.uol.com.br/home/arte-que-virou-pornografia-aos-olhos-dos-neofundamentalistas/>. Acesso em: 26 abr. 2024.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. 2002. 169 p. Tese (Doutorado em Psicologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-18062019-181514/pt-br.php>. Acesso em: 06 abr. 2024.

BIENAL DE SÃO PAULO. **Fundação**. 2024. Disponível em: <https://bienal.org.br/fundacao/>. Acesso em: 06 abr. 2024.

BIENAL Internacional de São Paulo. In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo905/bienal-internacional-de-sao-paulo>. Acesso em: 25 mar. 2024. Verbetes da Enciclopédia.

BONITZER, Pascal. Qu'est-ce qu'un plan?. In: Le champs aveugle. Gallimard/Cahiers du cinéma: Paris, 1982. Tradução de Ruy Gardnier para o português disponível em: www.geocities.ws/ruygardnier/bonitzeroqueeumplano.doc. Acesso: 17 dez. 2024.

BORJA-VILLEL; Manuel; KILOMBA; Grada; MUNIZ, Leandro. Extradisciplinar: fotografia e vídeo na 35ª Bienal de SP. **Zum**, 6 de setembro de 2023. Disponível em: <https://revista-zum.com.br/entrevistas/extradisciplinar/>. Acesso em: 02/03/2024.

BRITES, Jurema. **Afeto e desigualdade**: gênero, geração e classe entre empregadas domésticas e seus empregadores. Cadernos Pagu (29), julho-dezembro de 2007:91-109. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332007000200005>. Acesso em: 18. jan. 2025.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Unesp, 2017.

CAMPOS, Márcio D'Olne. "A Arte de Sulear-se". In: SCHEINER, Tereza [org.]. **Comunidade pela Educação Ambiental**, Manual de Apoio ao Curso de Extensão Universitária. Rio de Janeiro: Uni-Rio/Tacnet, Cultural, 1991. p. 59-61.

CANDINA, Azun. América del Sur [verbetes]. In: VINYES, Ricard (org.). **Diccionario de la memoria colectiva**. Barcelona: Gedisa, 2018. p. 510-5.

CARDOSO, Lourenço. Branquitude acrílica e crítica: A supremacia racial e o branco anti-racista. **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales Niñez y Juventud**. 2010, vol.8, n.1. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/rlcs/v8n1/v8n1a28.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2024.

CARDOSO, Lucileide C. Os discursos de celebração da 'Revolução de 1964'. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 31, nº 62, p. 117-140 - 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/Yk9r3yXBVzsMw5XxSRKSjZv/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20. jan. 2025.

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Cómo analizar un film**. Trad. Carlos Losilla. Barcelona: Paidós, 1991.

CASTRO-GÓMÉZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (compiladores). **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo

del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

CINEMA Novo. In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14333/cinema-novo>. Acesso em: 02 de maio de 2024. Verbete da Enciclopédia.

CINEMATECA brasileira. **O mestre de Apipucos**. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/>. Acesso em: 02. Mai. 2024.

CONTEMPORARY AND, 2019. **À Nordeste**. 2019. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/events/a-nordeste/>. Acesso em: 26 abr. 2024.

CONTEMPORARY AND. **Bienal de São Paulo anuncia lista completa de artistas**. 28 mai. 2021. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/bienal-de-sao-paulo-anuncia-lista-completa-de-artistas/>. Acesso em: 26 abr. 2024.

CONTRACAPA. **Transcinemas**. Disponível em: <https://loja.contracapaeditora.com.br/transcinemas>. Acesso em: 26 dez. 2024.

CRUZ, Roberto Moreira S. **Imagens projetadas: projeções audiovisuais e narrativas no contexto da arte contemporânea**. 2011. 127 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4304>. Acesso em: 20. dez. 2024.

CYPRIANO, Fabio. Coletividade e colaboração: o lumbung na documenta quinze. In: CYPRIANO, Fábio; ARANTES, Priscila (orgs.). **Artes e práticas culturais**. São Paulo: Educ, 2024. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/41081>. Acesso em: 05 mar. 2024.

DIALLO, Aïcha; MIGNOLO, Walter. Conversa com Walter Mignolo. “A estética/estesia decolonial tornou-se um conector transversal entre os continentes”, **C&America Latina**, 2018. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/argentine-semiotician-walter-mignolo/>. Acesso em: 21 nov. 2024.

DINIZ, Clarissa. Reflexão sobre o Nordeste e o “estar a nordeste” em exposição. **SESC São Paulo**. 12 jul. 2019. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/reflexao-sobre-o-nordeste-e-o-estar-a-nordeste-em-exposicao/>. Acesso em: 26 abr. 2024.

DOCUMENTA. **About**. Disponível em: https://www.documenta.de/en/about#16_documenta_ggmbh. Acesso em: 06/04/2024.

DOWNEY, Clara Mourão. Cultura de Museus no Brasil: Mário Pedrosa e a VI Bienal de São Paulo. **NAVA**, v. 8, n. 2, 2023 p. 53-62. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/40206>. Acesso em: 27 dez. 2024.

DUARTE; Pedro Henrique Evangelista; GRACIOLLI, Edílson José. In: 5º COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX E ENGELS, Campinas 2007. **Anais eletrônicos** [...]. Disponível em: https://unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/paginas/gt3sessao4.html. Acesso em: 26 abr. 2024.

ESTANISLAU, Luísa; FERREIRA, Nathália; SPYER, Tereza. O país feito por eles: propaganda e memória da ditadura militar em "O Brasil" (2014), de Jaime Lauriano. **Trilhas da História**, v. 13, p. 175-195, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.55028/th.v13i25.19452>. Acesso em: 07 abr. 2024.

ESTANISLAU, Luísa; SPYER, Tereza. Práticas decoloniais na arte brasileira: uma análise de Faz que vai (2015), de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. **Art&Sensorium**, Curitiba, v.11, n.2, 01-27, 2024. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/sensorium/article/view/9000/6535>. Acesso em: 10 out. 2024.

FONSECA, Michael. 35ª Bienal de São Paulo – “coreografias do impossível” apresenta obras ancestrais e diaspóricas com 80% negros e indígenas. **Mundo Negro**, 6 set. 2023. Disponível em: <https://mundonegro.inf.br/35a-bienal-de-sao-paulo-coreografias-do-impossivel-apresenta-obras-ancestrais-e-diasporicas-com-80-negros-e-indigenas/>. Acesso em: 07 abr. 2024.

FONSECA, Raphael. **Vaivém** [texto curatorial da exposição]. São Paulo, Brasília, Rio de Janeiro e Belo Horizonte: Centro Cultural Banco do Brasil, 2019/2020. Disponível em: <https://raphaelfonseca.net/Vaivem>. Acesso em: 20 jan. 2024.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2006.

FUNDAÇÃO GILBERTO FREYRE. **Casa-museu**. 2014. Disponível em: <https://fgf.org.br/casa-museu/>. Acesso em: 20 dez. 2024.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: Povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. In: **MODOS**: Revista de História da Arte, v. 3 n. 3, Campinas, 2019, p. 69-96. Disponível em: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4304>. Acesso em: 26 abr. 2024.

GROSGOUEL, Ramón. Actualidad del pensamiento de Césaire: redefinición del sistema-mundo y producción de utopía desde la diferencia colonial. In: Césaire, A. **Discurso sobre el colonialismo**. Madrid: Akal, 2006, p. 147-172.

GROSSMANN, Martin. Projeto curatorial do Masp promove exposição de diferentes histórias. **Jornal da USP**, 07 dez. 2022. Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/projeto-curatorial-do-masp-promove-exposicao-de-diferentes-historias/>. Acesso em: 06 abr. 2024.

GUEDES, Graciele Pereira; MONÇORES, Elisa. Empregadas domésticas e cuidadoras profissionais: compartilhando as fronteiras da precariedade. **Estudos de População**, 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20947/S0102-3098a0083>. Acesso em: 2 dez. 2023.

GUILLÉN, Jaime Torres. **El concepto de colonialismo Interno**. Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Sociales: 2017. Disponível em: https://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/641trabajo.pdf. Acesso em: 20 abr. 2024.

HEITOR, Gleyce Kelly. História das ambiguidades. In: **Jonathas de Andrade**: o rebote do bote: catálogo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2022

HEITOR Villa-Lobos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/3936-heitor-villa-lobos>. Acesso em: 19 jan. 2025. Verbetes da Enciclopédia.

HIRSZMAN, Maria. 34ª Bienal de São Paulo abre sua mostra principal com tônica política e forte presença indígena. **ARTE!Brasileiros**, 3 set. 2021. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/bienais/34-bienal-sao-paulo-mostra-principal/>. Acesso em: 17 abr. 2024.

HOFFMANN, Ana Maria Pimenta. A Bienal de 1961: a atuação de Mário Pedrosa. **VII Encontro de História da Arte** - UNICAMP, 2011. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2011/Ana%20Maria%20Pimenta%20Hoffmann.pdf>. Acesso em: 27. dez. 2024.

IBARRA, Elizabeth Ruano. Ações afirmativas no ensino superior público latino-americano. **UnB Notícias**, 01/08/2022. Disponível em: <https://noticias.unb.br/artigos-main/5916-acoes-afirmativas-no-ensino-superior-publicolatinoamericano>. Acesso em: 25 nov. 2024.

KILOMBA, Grada. Desobediências poéticas. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019. Disponível em: http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF06_gradakilomba_miolo_baixa.pdf. Acesso em: 12 jan. 2025.

KREUTZ, Katia. Cinema Novo. **Academia Internacional de Cinema**, 17 out. 2018. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/>. Acesso em: 20 de nov. 2024.

IMS. Instituto Moreira Salles. **O mestre de Apipucos**, 2018. Disponível em: <https://ims.com.br/filme/o-mestre-de-apipucos/>. Acesso em: 20 de nov. 2024.

JELIN, Elizabeth. Memoria [verbetes]. In: VINYES, Ricard (org.). **Diccionario de la memoria colectiva**. Barcelona: Gedisa, 2018. p. 271-5.

JELIN, Elizabeth; VINYES, Ricard. **Cómo será el pasado**: Una conversación sobre el giro memorial. Barcelona: Ned Ediciones, 2021. E-book.

JELIN, Elizabeth. **La lucha por el pasado**: cómo construimos la memoria social. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2024.

KOPPER, Moisés; DAMO, Arlei. A emergência e evanescência da nova classe média brasileira. *Horizontes Antropológicos*, 24 (50), 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832018000100012>. Acesso em: 10 dez. 2024.

LA BIENNALE DI VENEZIA. History. **La Biennale**, 2023. Disponível em: <https://www.labiennale.org/en/history>. Acesso em: 17 abr. 2024.

LANNES, Paulo. Bárbara Wagner: brasiliense ganha o país com fotos de cultura popular. **Metrópoles**, 30 jul. 2017. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/exposicao/barbara-wagner-brasiliense-ganha-o-pais-com-fotos-de-cultura-popular>. Acesso em: 20 fev. 2024.

LAVABRE, Marie Claire. Memoria colectiva [verbetes]. In: VINYES, Ricard (org.). **Diccionario de la memoria colectiva**. Barcelona: Gedisa, 2018. p. 278-81

LIMA, Pedro Ernesto Freitas. Nordestes, curadoria e identidade: Moacir dos Anjos e o uso estratégico da “nordestinidade”. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 33–52, jan.2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br0/ojs/index.php/mod/article/view/8663904/25860>. Acesso em: 04 abr. 2024.

MAIA, Ana Maria. O rebote do bote. In: **Jonathas de Andrade**: o rebote do bote: catálogo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2022.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFÓGUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte, MG, Autêntica, p. 27-54, 2019.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Cia. das Letras, 2018.

MATTOS, Claudia Valladão de. Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. **Revista Concinnitas**, 2(11), 130–139. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/22865/16305>. Acesso em: 10 out. 2024.

MECHI, Patrícia; SPYER, Tereza (Org.). **Extrema-direita e neoconservadorismo na América Latina e no Caribe**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023.

MIGNOLO, Walter. Aisthesis Decolonial. **Calle 14**. V. 4, nº. 4. Enero-junio 2010, p. 10-25. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3231040>. Acesso em: 20 abr. 2024.

MIGNOLO, Walter. Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. **Calle 14**, 14(25), 14-33. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.14483/21450706.14132>. Acesso em: 20 abr. 2024.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021. *E-book*.

MORAES, Fabiana. Rejeição da elite a Lula tem origem na racialização do Nordeste. **The Intercept Brasil**. 2022a. Disponível em: <https://theintercept.com/2022/08/09/lula-nordeste-racializacao-elite-preconceito/>. Acesso em: 16 abr. 2024.

MORAES, Fabiana. Masp usa capa decolonial, mas veta fotos do MST e trabalho de curadora indígena. **The Intercept Brasil**. 2022b. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2022/05/17/masp-capa-decolonial-veta-fotos-mst-trabalho-curadora-indigena/>. Acesso em: 16 abr. 2024.

MORETTIN; Eduardo Victorio; NAPOLITANO, Marcos. História e Audiovisual: formação e percursos de um grupo de pesquisa. **Antíteses**, Londrina, v.12, n. 23, p. 563-578, jan-jul. 2019. Disponível em: DOI: 10.5433/1984-3356.2019v12n23p56. Acesso em: 20 jan. 2025.

MÜLLER, Tânia; CARDOSO, Lourenço. **Branquitude**: estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba: Appris Editora, 2018.

NAME, Leo; SPYER, Tereza. Às vezes é feio, mas tá na Moda! Potências, adições e Limites Decoloniais. **VIRUS**, 2023, 26, 29-40. Disponível em: <http://vnomads.eastus.cloudapp.azure.com/ojs/index.php/virus/article/view/882>. Acesso em: 20 abr. 2024.

NAME, Leo. Aníbal Quijano depois do dependentismo: notas inconclusivas sobre colonialidade do poder, raça e a atualização do debate sobre centro e periferia. In: **Epistemologias do Sul**, v. 3, n. 1, p. 118-133, 2019. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2475>. Acesso em: 20 abr. 2024.

MEDINA, João. Gilberto Freyre contestado: o lusotropicalismo criticado nas colônias portuguesas como álibi colonial. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 45, p. 48–61, 2000. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i45p48-61. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/30108>. Acesso em: 19 jan. 2025.

MELO, Gianni Paula. Apipucos: Era uma casa, virou museu. **Continente**, 01 jun. 2011. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/126/apipucos--era-uma-casa--virou-museu> Acesso em: 18. jan. 2025.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2006.

NARA ROESLER. **Portifólio Jonathas de Andrade**, 2024. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/95-jonathas-de-andrade>. Acesso em: 02 abr. 2024.

O CASEIRO. Direção: Jonathas de Andrade. Assistência de direção: Fellipe Fernandes Direção de fotografia: Thiago Calazans. Edição: Tita. Ator: Carlos César Martins. Assistência: Dandara Pagu. 2016. Vídeo, (8 min).

OLIVEIRA, Adelaide Cristina Nascimento de. **A Comunicação entre Economia e Cultura: Mecenato Contemporâneo no Centro Cultural Banco do Brasil e no Itaú Cultural**. 2022. 233 p. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2022. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=12040274. Acesso em: 04 abr. 2024.

OLIVERA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus, 2013.

ORTEGA, Anna. Atos de felicidade: Gê Viana, a artista que corta imagens coloniais à facão. **Nonada**, 02 out. 2023. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2023/10/atos-de-felicidade-ge-viana-a-artista-que-corta-imagens-coloniais-a-facao/>. Acesso em: 27 abr. 2024.

ORTEGA, Anna. Decolonialidade: uma origem afro-indígena. In: **Glossário de Termos do Pensamento Contracolonial Brasileiro**. Associação Cultural Nonada Jornalismo, 2024. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/glossario-do-pensamento-contracolonial-brasileiro/>. Acesso em: Acesso em: 27 jan. 2025.

PAIVA, Alessandra Simões. **A virada decolonial da arte brasileira**. Bauru: Editora Minerva, 2022a.

PAIVA, Alessandra Simões. A “virada decolonial” na arte contemporânea brasileira: até onde mudamos? **Revista VIS: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Artes Visuais**,

21(1), 51–72, 2022b. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/43694>. Acesso em: 05 mar. 2024.

PAIVA, Alessandra Simões. Armadilhas da representação: a corrida institucional pela reparação histórica na virada decolonial na arte brasileira. In: CYPRIANO, Fábio; ARANTES, Priscila (orgs.). **Artes e práticas culturais**. São Paulo: Educ, 2024a. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/41081>. Acesso em: 05 mar. 2024.

PAIVA, Alessandra Simões. Reviravoltas decoloniais do manto Tupinambá: três artistas mulheres e seus trabalhos em torno do artefato que se tornou ícone da identidade brasileira. **Vista: Revista de Cultura Visual**, n.º 13, 2024b. Disponível em: <https://revistavista.pt/index.php/vista/article/view/5484>. Acesso em: 02 abr. 2024.

PARQUE do Ibirapuera. In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69087/parque-do-ibirapuera>. Acesso em: 30 de abril de 2024. Verbete da Enciclopédia.

PEDROSA, Adriano. Histórias no Masp. **Select**, 05 out. 2018. Disponível em: <https://select.art.br/historias-no-masp/>. Acesso em: 26 abr. 2024.

PESSOA, Samuel. Florestan Fernandes, questão racial e conservadorismo. **Blog do IBRE**. 13 nov. 2020. Disponível em: <https://blogdoibre.fgv.br/posts/florestan-fernandes-questao-racial-e-conservadorismo>.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Jonathas de Andrade**: o rebote do bote. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2022.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. Edições Almedina: Coimbra, 2009.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patricia; ELIZALDE, Paz Concha. Uma breve história dos estudos decoloniais. **MASP Afterall**, 2019. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-QE1LhobgtE4MbKZhc8Jv.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2024.

QUITES; M. R. E; MEDRANO, S. PIGOZZO, R. J. B.; BETTIO, S. M. Uso do “Pinho-de-Riga” em esculturas policromadas. **Imagem Brasileira**, n. 8, 2015. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/225>. Acesso em: 18 jan. 2025.

RAMOS, Fernão Pessoa. A 'mise-en-scène' do documentário. **Cine Documental**, n. 4 - ano 2011 - ISSN 1852-4699 2011. Disponível em: <https://revista.cinedocumental.com.ar/4/teoria.html>. Acesso em: 26. dez. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Rodrigo Alves. **Moradas da memória**: a construção de um museu na Casa de Gilberto Freyre. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3064/1/2006_Dis_RA-Ribeiro.pdf. Acesso em: 27 jan. 2024.

RIVITTI, Thais. Sensibilidade e ética: a produção em vídeo de artistas mulheres em À Nordeste. **Zum**, 19 ago. 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/exposicoes/a-nordeste/>. Acesso em: 02 abr. 2024.

RODRIGUES, Cris. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

ROIZ, Diogo da Silva. A reconstituição do passado e o texto literário: a resposta dos historiadores à 'virada linguística'. **Diálogos**, DHI/PPH/UEM, v. 13, n. 3, p. 587-624, 2009. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/36721/19011>. Acesso em: 13 out. 2024.

SAAD, Layla F. **Eu e a supremacia branca**: como reconhecer seu privilégio, combater o racismo e mudar o mundo. Rio de Janeiro: Rocco, 2020

SANTIAGO JR, Francisco das Chagas. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-02672019v27e08>. Acesso em: 13 out. 2024.

SANTOS, Ynaê Lopes dos. **Racismo brasileiro**: uma história da formação do país. São Paulo: Todavia, 2022.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023a.

SANTOS, Antônio Bispo dos. O que é contracolonial e qual a diferença em relação ao pensamento decolonial? **Instituto Claro**, 2023b. Acesso em: <https://www.instituto-claro.org.br/educacao/nossas-novidades/podcasts/o-que-e-contra-colonial-e-qual-a-diferenca-em-relacao-ao-pensamento-decolonial/>. Acesso em: 27 abr. 2024.

SANTOS, Isabella Mendes Marques dos; BORGES, Júlia Rodrigues. Simbolismo nazifascista na comunicação bolsonarista. In: ARANTES, Pedro Fiori (Org.). **Guerras culturais em verde e amarelo** [recurso eletrônico]. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2022.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo**: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. São Paulo: Editora Veneta, 2020.

SCHUCMAN, Lia Vainer. As responsabilidades de ser branco. **Elástica**, 01 mai. 2021. Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/branquitude-responsabilidade-lia-vainer-schucman>. Acesso em: 02 mai. 2024.

SEGATO, Rita. **Cenas de um pensamento incômodo**: Gênero, cárcere e cultura em uma visada decolonial. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

SILVA, Diogo de Moraes. Entre as "ditaduras" do patriarcado e do feminismo [...]. **Pol. Cult. Rev.**, Salvador, v. 15, n. 1, p. 367-395, jan./jun. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/47380/27353>. Acesso em: 25. Nov. 2024.

SIMÕES, Eduardo. 35ª Bienal quer explorar novas expressões de temas como decolonialidade, gênero e raça, entre outros. **Arte!Brasileiros**, 27 de abril de 2023. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/bienais/35a-bienal-quer-explorar-novas->

[expressoes-de-temas-como-decolonialidade-genero-e-raca-entre-outros/](#). Acesso em: 05 abr. 2024.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

SPYER, Tereza. **Geopolítica do conhecimento para uma abordagem decolonial da História Amefricana** [Projeto de pesquisa apresentado para ao CNPq pleiteante à bolsa produtividade]. Foz do Iguaçu: 2023.

SPYER, Tereza. O Bem Viver como projeto político: uma nova utopia latino-americana. In: Maria Ligia Prado. (Org.). In: **Utopias Latino-Americanas: Política, Sociedade, Cultura**. São Paulo: Contexto, 2021, v. 1, p. 295-311.

TODAVIA. **Quarta Capa #37**: Ynaê Lopes dos Santos. YouTube, 10 mai. de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GFcP2mlpVKo>. Acesso em: 20 de julho de 2024.

TONI, Flávia Camargo; FRESCA, Camila. Natureza e modernismo: Mário de Andrade e Villa-Lobos antes da Semana. **Estudos Avançados** 36 (104), 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2022.36104.008>. Acesso em: 20 jan. 2025.

TUKANO, Daiara. “A arte indígena não é uma moda”. [Entrevista concedida a] Mariana Della Barba. **Mongabay**, 2023. Disponível em: <https://brasil.mongabay.com/2023/02/dai-ara-tukano-artista-visual-a-arte-indigena-nao-e-uma-moda/>. Acesso em: 02 abr. 2024.

VIANA, Gê. Mini doc LING apresenta: Gê Viana. **Instituto Ling**, 29 set. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9QFDU3VSxA>. Acesso em: 26 abr. 2024.

VINYES, Ricard. Memoria y sociedad [prefácio]. In: VINYES, Ricard (org.). **Diccionario de la memoria colectiva**. Barcelona: Gedisa, 2018. p. 21-28.

VOLZ, Jochen. Apresentação. In: **Jonathas de Andrade**: o rebote do bote: catálogo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2022.

VOLZ, Jochen. **Vexoá: nós sabemos** [texto curatorial]. Pinacoteca de São Paulo. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/vexoa-nos-sabemos/>. Acesso em: 02 abr. 2024.

WAGNER, Bárbara. Conversa com Bárbara Wagner [Entrevista concedida a] Luiz Camillo Osório. **Prêmio Pipa**. 17 nov. 2017. Disponível em: <http://www.premio-pipa.com/2017/11/conversa-com-Bárbara-wagner-com-luiz-camillo-osorio>. Acesso em: 07 fev. 2024.

WAGNER, Bárbara. Conversamos com Bárbara Wagner sobre Foto, Povo e Pop. [Entrevista concedida a] Helena Wolfenson. **Vice Brasil**. 20 ago. 2014. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/d7qxdv/conversamos-com-barbara-wagner-sobre-foto-povo-e-pop. Acesso em: 07 fev. 2024.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad, Estado, Sociedad**: Luchas (de)coloniales de nuestra época. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Ediciones Abya-Yala, 2009.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXOS

ANEXO A – FICHA TÉCNICA O CASEIRO (2016)

O caseiro. 2016
Jonathas de Andrade

Assistência de direção: Felipe Fernandes
Direção de fotografia: Thiago Calazans
Edição: Tita
Ator: Carlos César Martins
Assistência: Dandara Pagu
Agradecimentos especiais à Filmes do Serro e à Fundação Gilberto Freyre.

Obra em diálogo com o filme "O Mestre de Apipucos", de 1959, de Joaquim Pedro de Andrade. Filme gentilmente cedido pela produtora Filmes do Serro.

Créditos do filme Mestre de Apipucos, de 1959. Roteiro e Direção: Joaquim Pedro de Andrade.
Realização Saga Filmes. Restauração Filmes do Serro, Teleimage, Cinemateca Brasileira, Secretaria do Audiovisual/MinC, e Trama. Produtor Sergio Montagna. Fotografia: Afrodísio de Castro. Câmera Jorge G. Veras. Assistente de direção: Domingos de Oliveira. Montagem: Carla Civelli e Giuseppe Baldoconi.
Produzido para o Instituto Nacional do Livro do Ministério da Educação e Cultura em 1959.

Fonte: Captura de tela do site do artista. Disponível em: <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/o-caseiro>. Acesso em: 27 fev. 2025.

ANEXO B – FICHA TÉCNICA O MESTRE DE APIPUCOS (1959)

27/02/2025, 12:34

FILMOGRAFIA - O MESTRE DE APIPUCOS


[sua seleção](#)
[enviar resultado](#)
[nova pesquisa](#)
[fim da página](#)
Base de dados : **FILMOGRAFIA**Pesquisa : **ID=050000** []Referências encontradas : **1** [[refinar](#)]Mostrando: **1** .. **1** no formato [Completo] [mudar formato](#)

página 1 de 1

1 / 1

 seleciona

O MESTRE DE APIPUCOS

Código do Filme

050000

Categorias

Curta-metragem / Sonoro / Não ficção

Material original

35mm, BP, 07min40seg, 210,30m, 24q

Data e local de produção

Ano: 1959

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Certificados

Certificado de Produto Brasileiro: B0800831300000 de 04.03.2008.

Data e local de lançamento

Data: 1959.11.12

Local: Rio de Janeiro, DF

Sala(s): Auditório do Ministério da Educação e Cultura

Circuito exibidor

Exibido no Rio de Janeiro a 17.12.1959 no G.E.C. (Grupo de Estudos Cinematográficos) ligado à UME (União Metropolitana dos Estudantes).

Exibido em Belo Horizonte a 24.01.1960 na Segunda Jornada dos Cineclubes Brasileiros.

Sinopse

"Com roteiro estruturado sobre textos de Gilberto Freyre, o filme documenta a vida diária e o método de trabalho do escritor e sociólogo, em sua casa de Apipucos: seus prazeres gastronômicos, a beleza da moradia, o exercício da intelectualidade e o prazer sem divisões específicas." (Extraído de site Filmes do Serro)

Gênero

Documentário

Termos descritores

27/02/2025, 12:34

FILMOGRAFIA - O MESTRE DE APIPUCOS

Literatura; Comportamento social

Descritores secundários

Sociologia; Freyre, Gilberto; Habitação; Família; Gastronomia; Trabalho

Termos geográficos

Bairro do Apipucos, Recife - PE

Produção

Companhia(s) produtora(s): Saga Filmes Ltda.

Produção: Montagna, Sergio

Produção - Dados adicionais

Financiamento/patrocínio: Instituto Nacional do Livro - Ministério da Educação e Cultura

Argumento/roteiro

Roteiro: Andrade, Joaquim Pedro de

Direção

Direção: Andrade, Joaquim Pedro de

Assistência de direção: Oliveira, Domingos de

Fotografia

Direção de fotografia: Castro, Afrodísio de

Câmera: Veras, Jorge G.

Montagem

Montagem: Civelli, Carla; Baldacconi, Giuseppe

Direção de arte

Letreiros: Bianco

Locação: Casa de Gilberto Freyre, Apipucos, Recife - PE; Praia de Boa Viagem, Recife - PE

Identidades/elenco:

Freyre, Gilberto

Madalena

Manuel

Bia

Narração:

Freyre, Gilberto

Conteúdo examinado: S**Fontes utilizadas:**[CB/Transcrição de letreiros](#)[LA/JPA](#)[CB/Documentação Diversa, 75/32](#)Site, Filmes do Serro, disponível em: http://www.filmesdoserro.com.br/film_me.asp, acesso em: 06.05.2019.Site, Vértice Sociológico, O Mestre de Apipucos: o encontro de Joaquim Pedro com Freyre, disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/verticesociologico/2017/04/10/o-mestre-de-apipucos-o-encontro-de-joaquim-pedro-com-freyre/>, acesso em: 06.05.2019.

Site, Ancine, disponível em:

<http://sad2.ancine.gov.br/obrasnaopublicitarias/pesquisarCpbViaPortal/pesquisarCpbViaPortal.seam>, acesso em: 06.05.2019.**Fontes consultadas:**Site, Portacurtas, disponível em: http://portacurtas.org.br/filme/?name=o_mestre_dos_apipucos, acesso em: 06.05.2019.**Observações:**

CB/Transcrição de letreiros informa que, inicialmente, <MESTRE DE APIPUCOS, O> e <POETA DO CASTELO, O> (documentário sobre o escritor <Bandeira, Manuel>) formavam um só filme, financiado pelo <Instituto Nacional do Livro> do <Ministério da Educação e Cultura>, entretanto, foi desdobrado posteriormente em dois curtas por decisão do diretor.

27/02/2025, 12:34

FILMOGRAFIA - O MESTRE DE APIPUCOS

LA/JPA indica que em fevereiro de 1960, o filme é complemento nacional nas sessões do <Cine Riviera>, em Copacabana, Rio de Janeiro, sendo esse o momento que o filme começa a ser separado - talvez por uma questão de duração, já que o complemento não poderia exceder os dez minutos estabelecidos e também pela preferência pessoal de Joaquim Pedro pelo curta-metragem sobre o poeta.

CB/Documentação Diversa 75/32 indica que o filme foi apresentado (em sua totalidade), em janeiro de 1961, na sala de cinema da <UNESCO>, juntamente com <ARRAIAL DO CABO> de <Carneiro, Mario> e <Saraceni, Paulo>.

Site Filmes do Serro grafa <Freyre, Gilberto> como <Freire, Gilberto>.

Site Vértice Sociológico grafa <Madalena>, esposa de <Freyre, Gilberto>, como <Magdalena>.

A data de lançamento e o circuito exibidor da obra dizem respeito à obra em sua totalidade, tal qual ela foi concebida, ou seja documentando a figura de <Freyre, Gilberto> (<MESTRE DE APIPUCOS, O>) e <Bandeira, Manuel> (<POETA DO CASTELO, O>).

página 1 de 1

sua seleção

início da página

Refinar a pesquisa

Pesquisa avançada

Pesquisar por : [Pesquisa simples](#)

	Pesquisar	no campo	
1	ID=050000	Todos os campos	⚠ Índice
2	and	Todos os campos	⚠ Índice
3	and	Todos os campos	⚠ Índice

config

limpa

pesquisa

Search engine: [IAH](#) powered by [WWWISIS](#)

<https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=050000&format...> 3/3

Fonte: Captura de tela do site da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=050000&format=detailed.pft>. Acesso em: 27 fev. 2025.