

**Duas telas, dois tempos:** a simetria da montagem paralela na racialização do território cinematográfico em *O Caseiro* (2016)

***Two screens, two times:*** the symmetry of parallel editing in the racialization of cinematographic territory in *Haunted Minds* (2016)

*Luís Henrique Marques Ribeiro*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutorando em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Email: dizerluis@gmail.com.

**Resumo** A montagem é uma técnica de filmagem essencial na imagem em movimento, sendo descrita como a grande descoberta do cinema. Da simplicidade de seu significado — criar relações entre imagens, que podem ser de naturezas muito distintas ou semelhantes, a partir de uma medida contínua de espaço-tempo — resulta em arenas de disputa de poder relacionadas ao pensamento fundacional sobre a realidade social brasileira. Assim, discute-se neste artigo o uso da simetria da montagem no filme *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade, como elemento introdutório para derivações da racialização do território cinematográfico a partir de um argumento recorrente (e estanque) na história do cinema brasileiro: a harmonia racial de Gilberto Freyre.

**Palavras-chave** Montagem, território, raça, cinema brasileiro.

**Abstract** Montage is an essential filming technique in moving images, being described as the great discovery of cinema (Aumont, 1995). The simplicity of its meaning — creating relation between images that can be of very different or similar natures based on a continuous measure of spacetime — results in arenas of power struggles related to foundational thinking about the Brazilian social reality. Thus, this study discusses the use of editing symmetry in the film *Haunted Minds* (2016) by Jonathas de Andrade as an introductory element for derivations of the racialization of the cinematographic territory based on a recurring (and watertight) argument in the history of cinema. Brazilian: Gilberto Freyre's racial harmony.

**Keywords** Montage, territory, race, brazilian cinema.

Gesto de síntese e desenvolvimento de um “algo” específico cinematográfico, a montagem é a possibilidade de unir o que esteve separado. Em *O caseiro* (2016), filma-se a relação entre brancos e negros no Brasil a partir da casa colonial, território historicamente requisitado como objeto de compreensão das fundações sociais da realidade brasileira.

Ao lado esquerdo do quadro, a obra apresenta um dia cotidiano na vida de Gilberto Freyre, escritor de *Casa Grande e Senzala* (2006/1933), utilizando as imagens do filme de Joaquim Pedro de Andrade “*O Mestre de Apipucos*”, de 1959. Ao lado direito do quadro, observamos um outro conjunto de imagens em movimento, isto é, um homem negro se

move pelo mesmo território de Gilberto Freyre. O tempo é 2016 e o caseiro realiza suas tarefas cotidianas de conservar e preservar o território colonial.

Ao trazer para o mesmo quadro fílmico com duas telas e dois tempos, a simetria da montagem revela o desconforto e a estranheza do conflito racial, apagado de diferentes maneiras. O diálogo entre o passado e o presente compõe uma referência e reescritura crítica àquilo do livro de Freyre que estaria relacionado ao Cinema Brasileiro. São postos os temas — a estreita relação da casa com a formação da cultura brasileira, seus espaços e significados, como a cozinha e a relação com a comida, a biblioteca e a relação com o trabalho intelectual e corporal — e mostradas as incongruências do olhar “gilbertofreyreano”.

Neste artigo, a hipótese, é (I) discutir a forma que a simetria na montagem paralela do quadro e da (II) *mise-en-scène* são elementos estéticos usados como metáfora da interpretação de Freyre sobre harmonia racial, ao igualar o regime de aparecimento das imagens para dar a ver justamente a diferença e o que produz os seus apagamentos entre um quadro e outro.

Antes, é necessário explicar o porquê e como *Casa Grande e Senzala* foi utilizado na cinematografia nacional recente. Para isso, também iremos relacionar o pensamento gilbertofreyreano com o livro de Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil* (1936). Evidentemente faremos apenas um brevíssimo panorama devido às questões de espaço e de objetivo de nosso artigo, afinal, o principal será demonstrar como um determinado pensamento sociológico sobre realidade brasileira foi relido e interpretado no nosso *corpus* a partir de elementos próprios da linguagem cinematográfica.

### ***Casa Grande e Senzala e Raízes do Brasil: a cordialidade da família nacional***

O clássico livro *Casa Grande e Senzala*, do pernambucano Gilberto Freyre, aparece como referência (direta ou indireta) na produção artística cinematográfica sobre a realidade brasileira e os seus contextos históricos socioeconômicos. Não são poucos os filmes que fazem intertexto com essa obra seminal, de 1933. Também não são poucas as críticas explícitas e implícitas relativas à suavização do racismo, chamada democracia racial, que o livro parece ter proposto.

A máxima discursiva consequente do pensamento gilbertofreyreano, parece ser: uma sociedade brasileira em que, por todos serem fruto da fusão do indígena, negro e

européu, logo, todos, em alguma medida, seriam impuros e carregariam o sangue negro. Isso é paradoxo para a manutenção de um racismo mais “visível”, como o experienciado nos Estados Unidos.

Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo — há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil — a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro. No litoral, do Maranhão ao Rio Grande do Sul, e em Minas Gerais, principalmente do negro; A influência direta, ou vaga e remota, do africano. (Freyre, 2006/1933, p. 367)

De um lado, o amplo repertório cultural coletado pelo antropólogo no livro continua a servir como referência para a elaboração do que seriam identidades genuinamente brasileiras. Na outra ponta, parte do movimento negro e de uma crítica sociológica popularizada recusa a falta de fronteiras identitárias e suavização de confrontos raciais da obra.

É uma ausência que não quer dizer sobre o aparecimento de negros na produção dessas imagens em movimento, muito pelo contrário. A história do cinema brasileiro é marcada pela recorrência de corpos negros. No entanto, esses sofrem um processo de ausentificação.

É válido constatar que o território e a família são duas categorias centrais para analisar o *Casa Grande e Senzala*. O próprio título já antecipa isso, e, ao longo do livro, observamos descrições detalhadas de costumes, objetos e refeições que se deram em torno desse conjunto arquitetônico brasileiro. Os modos de organização desse local explicam a formação da nossa identidade.

Freyre ressalta o quanto a sociedade glorifica a beleza de corpos femininos racializados — os quais ele chama de mulata, cabocla e morena —, até em detrimento das virgens pálidas e louras donzelas europeias. Fala no quanto os corpos negros, incluindo o do homem como um dos elementos melhores nutridos da sociedade, é objeto de exaltações líricas. Ainda diz das virtudes dos cruzamentos das três raças e demarca a religião como o único fator de preocupação dos portugueses, minimizando a atenção com a pureza de raça.

Na mesma esteira de outros autores naturalistas, Gilberto Freyre argumenta sobre a influência do território na produção de traços de caráter.

Não se nega, porém, que o clima, per se ou através de fatos sociais ou econômicos por ele condicionados, predisponha os habitantes dos países quentes a doenças raras ou desconhecidas nos países de clima frio. Que diminua-lhes a capacidade de trabalho. Que os excite aos crimes contra a pessoa. Do mesmo modo que parece demonstrado resistirem umas raças melhor do que outras a certas influências patogênicas peculiares, caráter ou intensidade, ao clima tropical. (Freyre, 2006/1933, p. 75)

O autor analisa o quanto a sífilis atuou como fator de negatividade para as relações de miscigenação. Isso porque se atribuía o aparecimento da doença em função da mistura de raças. Essa confusão de responsabilidades, conforme diz, estancou a vantagem da miscigenação, que era justamente a de formar o “tipo ideal do homem moderno para os trópicos, europeu com sangue negro ou índio” (Freyre, 2006/1933, p. 110). Nesse trecho é possível entender o ideal de branquitude que permanecia, ou seja, a questão não era a negação de traços de raça, mas a celebração dos que eram “adequados” a uma racialização assimilável socialmente. Isso encontra ponto alto no antagonismo de posição de classe entre o senhor e o escravo. Essa é a chave da formação brasileira, explicando todas as outras derivações. “O ‘senhor’ se adoçou em ‘sinhô’, em ‘nhonhô’, em ‘ioiô’; do mesmo modo que ‘negro’ adquiriu na boca dos brancos um sentido de íntima e especial ternura: ‘meu nego’, ‘minha nega’” (Freyre, 2006/1933, p. 509).

A hierarquia suavizada das disputas de poder permitiu que não houvesse um isolamento de culturas. Ao evitar a estratificação, facilitou-se o desenvolvimento nacional. “Suavizou-as aqui o óleo lúbrico da profunda miscigenação, quer a livre e danada, quer a regular e cristã sob a bênção dos padres e pelo incitamento da Igreja e do Estado” (Freyre, 2006/1933, p. 231). Gilberto Freyre é explícito ao afirmar a tendência amigável do português em sua plasticidade social para com o negro. Ele foi o que “melhor confraternizou com as raças chamadas inferiores. O menos cruel nas relações com os escravos” (Freyre, 2006/1933, p. 265). Além disso, o autor pernambucano tenta explicar e justificar a escravidão.

O meio e as circunstâncias exigiram o escravo. A princípio o índio. Quando este, por incapaz e molengo, mostrou não corresponder às necessidades da agricultura colonial — o negro. Sentiu o português com o seu grande senso colonizador, que para completar-lhe o esforço de fundar agricultura nos trópicos — só o negro. O operário africano. Mas o operário africano disciplinado na sua energia intermitente pelos rigores da escravidão. (Freyre, 2006/1933, p. 322)

De *Casa Grande e Senzala*, pode-se perceber a continuidade de personagens negros que são atualizados no cinema, nas telenovelas, na literatura e em outras plataformas artísticas. A exemplo da clássica empregada doméstica e suas derivações, das crianças negras e do homem pobre e trabalhador negro. Nesse sentido, o trecho abaixo pode revelar a fonte incubadora de muitos roteiros ficcionais.

Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da multa que nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boa. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem. Do moleque que foi o nosso primeiro companheiro de brinquedo. (Freyre, 2006/1933, p. 367)

De fato, a realidade brasileira tem correspondências com muito do que foi colocado em *Casa Grande e Senzala*. No entanto, sabemos que a democracia racial não existe e os abismos sociais e raciais se evidenciam a cada nova notícia sobre racismo.

A assimilação cultural e o elogio à mestiçagem devem ser observados de maneira relativa. Para o cinema, e também na história da produção de outras imagens ficcionais, a análise da racialização está diretamente relacionada com a característica contextual. A categoria de raça não é fixa, e a dinâmica também encontra similaridades no entendimento da miscigenação enquanto fato social. Afinal, a depender da maneira de vestimenta, fala, profissão, lugares e contexto de amizades/família ao qual o sujeito frequenta, sua raça sofrerá deslocamentos de sentido, ainda mais ao tratarmos disso em narrativas ficcionais.

Se em *Casa Grande e Senzala* foi dito que o espaço familiar seria o próprio *ethos* da formação do Estado brasileiro, isso adquire outras angulações em *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda.

A principal interpretação sobre o Brasil posta no livro é o quanto o afeto corrompe as relações do Estado e produz visões equivocadas sobre as intenções que permeiam os discursos dos sujeitos. Logo, o racismo se insere nessa dinâmica da sutileza, em que as relações de trabalho têm sua manutenção de exploração e disciplina a partir de uma dimensão caracterizada pelo sentido afetivo de família.

A categoria de família é utilizada no sentido de explicar vontades particulares de determinados agrupamentos, que se chocam e negam questões de ordem comunitária. Assim, o Estado não deve descender de uma evolução da família. “Só pela transgressão da ordem doméstica e familiar é que nasce o Estado e que o simples indivíduo se faz cidadão, contribuinte, eleitor, elegível, recrutável e responsável, ante as leis da Cidade” (Holanda, 2015/1936, p. 94).

Em *Raízes do Brasil*, somos apresentados ao homem cordial, que seria uma interpretação para caracterizar a nacionalidade brasileira por ser popularmente associada à hospitalidade e generosidade. No entanto, isso “equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intactas sua sensibilidade e suas emoções” (Holanda, 2015/1936, p. 97). Em outras palavras, a cordialidade pode ser entendida como a fronteira que irá mediar as relações de conflito e violência.

### **A simetria da montagem e a simetria da experiência social**

Um território é destruído e, logo em seguida, reconstruído. Isso é o que acontece no primeiro filme que se usou a técnica da montagem. Em *Demolição de um muro* (1895), de Louis Lumière, pedreiros derrubam uma casa. Se a montagem é tida como a grande descoberta do cinema (Aumont, 2004), sendo vista como um elemento fundamental de construção em diversos momentos da criação de linguagens cinematográficas — vide as vanguardas francesa, alemã e soviética —, também é reveladora a sua relação com o território.

O cinema teve a capacidade de fazer tornar a existir algo que fora destruído. É um recurso impossível de acesso na mediação com o real da vida. Esse raciocínio tem sido especialmente forte na relação do indivíduo com o território, com as imagens em movimento de um mudando a própria noção sobre as cidades, por exemplo, porque constroem olhares sobre a experiência daquele local (Peixoto, 2004).

O cinema e o território são produtores de mobilizações singulares do olhar. A montagem opera como um recurso em algo que muda na relação do espectador com os objetos filmados. O cinema “reproduz de forma bastante realista o espaço material real e, além disso, cria um espaço estético absolutamente específico” (Martin, 2003, p. 208).

Em *O Caseiro*, a relação da montagem com o território apresenta a ambiguidade de uma violência sutil. Há uma dúvida sobre o conteúdo amistoso, bucólico e caseiro do

cotidiano filmado de Gilberto Freyre. De outro lado, há uma imprecisão nas razões de aparecimento do homem negro que habita a antiga casa colonial. O que pensar ao assistir aquela relação entre os quadros? Necessita-se, ali, perceber mais aquilo que acontece. Os vazios de sentido são preenchidos pela duplicidade da experiência do espectador, pendulando entre o individual e o social. Isto é, o filme não explica os porquês, mas instaura um território de questionamento entre a relação de montagem dos dois quadros fílmicos, de tempos e contextos diferentes. A casa permanece no centro.

Freyre (2013) usa a expressão “maravilha de acomodação” para se referir à casa colonial. O livro coloca, em muitos momentos, que aquele território resultava em bons atributos para todos. “O sistema casa-grande-senzala [...] chegara a ser — em alguns pontos pelo menos — uma quase maravilha de acomodação: do escravo ao senhor, do preto ao branco, do filho ao pai, da mulher ao marido” (Freyre, 2013, p. 19).

Ao longo de *O Caseiro*, observamos o desenvolvimento de duas histórias independentes e relacionais. O patrão branco, ao lado esquerdo do quadro, e o empregado negro, ao lado direito. Essa relação é constante, criando, por meio da simetria na montagem do quadro, uma comparação entre as experiências que são construídas a partir da ação dos personagens sobre o território. Freyre anda por sua casa, passeia por seu jardim, senta-se na poltrona da sua biblioteca, lê, escreve, toma café ao lado da mulher enquanto é servido por um homem negro e fardado, vai à praia caminhar, descansa na rede, confere o peixe frito. Percorrendo os mesmos espaços, o caseiro anda pelo ambiente.

As primeiras sequências de *O Caseiro* apresentam uma *mise-en-scène* espelhada. Os personagens, separados cada qual em seu quadro e tempo histórico diferentes, se encaram. Suas ações tem o efeito de semelhança por conta da simultaneidade e paralelismo da montagem. Essa operação será importante para destacar o segundo momento do filme, quando, além de momentos semelhantes, cada quadro seguirá uma nova ordem de aparecimento, apresentando dois temas diferentes.

Se a relação de simetria está na estética da imagem, igualando o regime de aparecimento, é também por meio dessa relação que percebemos as diferenças. No início do filme, o gesto é o mesmo e a significação diferente: Gilberto Freyre desce as escadas

e o caseiro sobe, estabelecendo uma relação de oposição e de diferença no território. O negro ficará acima, em uma posição de destaque no modo de visibilidade.



Figura 1: *frame* de *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade

Fonte: Jonathas de Andrade (2016).



Figura 2: *frame* de *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade

Fonte: Jonathas de Andrade (2016).

Essa é a introdução da narrativa. É um gesto que também pode significar o início do dia de trabalho e atividades, como de fato é colocado na narração em *off* de Gilberto Freyre, que prossegue ao longo da narrativa.



Figura 3: *frame* de *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade

Fonte: Jonathas de Andrade (2016).

O caseiro entra pela porta da frente, atitude que cita, em seu oposto, um modo síntese sobre a racialização do território brasileiro: a entrada de empregados pela porta dos fundos nas casas. A sua atitude oposta à conduta histórica corrente parece comentar a tônica antirracista intencional do filme.

O pequeno filme de 11 minutos irá mostrar a relação das ações entre os dois personagens. Elas compõem um conjunto de símbolos clássicos e populares no imaginário sociológico de Freyre sobre raça no Brasil: a figura de autoridade do intelectual branco, intérprete da realidade social, e a alimentação.

### **O tradutor das demandas sociais do Brasil: o intelectual e o cinema**

Citado no início desse artigo, as imagens de Gilberto Freyre integram originalmente o filme de Joaquim Pedro de Andrade, *O Mestre de Apipucos*, de 1959. Como se sabe, foi nesse período o auge do movimento do Cinema Novo, que postulava a filmagem de motivos populares da realidade brasileira. Logo, as políticas de representação se situavam

no desejo de filmar camadas sociais em maior situação de vulnerabilidade, sendo uma crítica e resposta à Ditadura Militar brasileira.

A estética dos filmes era objetivamente precária em recursos, com a famosa frase “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”. Isso porque os filmes eram geralmente feitos com câmeras portáteis, acessíveis aos jovens de classe média no Brasil, que tinham o cinema como um território produtivo para conscientizar sobre as ideologias de esquerda.

Afinal, notava-se fortemente o que realizadores italianos e franceses haviam feito com o cinema na criação de vanguardas como o neorealismo italiano e a *nouvelle vague* francesa. Queria-se entender e observar as contradições do país que estava indo no caminho oposto de uma promessa que a intelectualidade marxista havia inaugurado no início do século XX.

Gilberto Freyre foi um intelectual de classe média que, naquele momento, se integrava ao indivíduo que teve esse efeito de porta-voz do povo brasileiro.

Numa sociedade na qual os direitos de cidadania não se generalizam para o conjunto da população, em que as classes não se reconhecem enquanto tais, não identificando claramente o seu outro, encontrando dificuldades para fazer-se ouvir, ou mesmo para articular a própria voz, despontam setores *ventríloquos* nas classes médias, dentre os quais alguns intelectuais, inclusive os artistas, que têm canais diretos para se expressar, na televisão, no rádio, no cinema, no teatro, nos livros, nas artes plásticas, nos jornais etc. (Ridenti, 2000, p. 55, grifo do autor).

Dessa forma, ao filmar Gilberto Freyre, destaca-se a figura do intelectual em mais um dia cotidiano. Na montagem simultânea, a experiência do caseiro questiona semelhanças de uma *mise-en-scène* simbólica.

O homem negro é nomeado pela impessoalidade da profissão. Não sabemos o seu nome próprio, marcado básico identitário. Esse apagamento é uma estratégia recorrente na produção de representações raciais estereotipadas no cinema brasileiro. São personagens cuja repetição estanque de subjetividades conforma a ausência na produção de mais um gesto que leva ao desinteresse e esquecimento. Como lembrar de um personagem que não tem nome próprio? Por aquilo que ele serve.

No entanto, o empregado negro que serve o café com leite e aparece na película de Joaquim Pedro de Andrade tem nome, e se chama Manuel. A frase clássica, definidora do

sistema de exploração do trabalho mediado pelas relações de afeto, está posta: “há muitos anos com a nossa família”. É a crônica relação entre patrões e empregados da casa brasileira. A quantidade de anos comenta a relação “familiar”, na estabilidade da estratificação de classe pelos corpos negros. Se está há tanto tempo trabalhando ali, significa que é bom, afinal há liberdade para sair do emprego, diferentemente da época da escravidão.

Em *O Caseiro*, revela-se aquilo que em *O Mestre de Apipucos* está disfarçado. Não há nome para o homem negro que realiza serviços de reparação de uma casa cujos donos já morreram há muito tempo. O que permanece é a relação colonial e moderna do negro com aquele território. Não há, do lado direito do quadro fílmico, a nostalgia de *Casa Grande e Senzala*, o fetiche da harmonia entre cada parte do território fundacional da realidade brasileira.

Ao utilizar *O Mestre de Apipucos* como elemento de *O Caseiro*, reposiciona-se a película como documento da história do cinema brasileiro quase 60 anos depois, com a produção de um olhar, talvez, oposto ao objetivado na época da sua filmagem. Se a primeira chave de leitura se dava em torno de um pensamento simpático àquilo que de criativo e novo haveria na produção intelectual de Freyre para compreender o Brasil, agora a montagem fílmica revisa a teoria gilbertofreyreana e implica ao cinema o uso de conceitos sociológicos como recurso para o argumento de um roteiro que soasse real e contributivo para uma discussão de aspectos sociais, econômicos e raciais.

### **A comida e a refeição no território: demarcadores da racialização da classe**

Notamos a boa relação de Gilberto Freyre com os seus empregados nos momentos das refeições. Primeiro, na mesa, depois, na cozinha. A alimentação é um centro discursivo para pensar a relação território e raça na história do cinema brasileiro, pois é nesses espaços que observamos o aparecimento de personagens negros em papéis de serviço e de disponibilidade para atender às demandas dos patrões.

Os locais das refeições e os tipos de alimentos são recursos que diferenciam a classe e a raça dos personagens. Gilberto Freyre confere o peixe frito feito pela cozinheira Bia. À direita, temos o caseiro preparando a sua própria refeição, cuscuz com ovo. Enquanto isso, ouvimos a voz em *off* de Freyre: “Há dias em que eu mesmo provo a cavala perna-de-moça,

o melhor peixe de Pernambuco, ainda em preparo”. Ambos os alimentos são feitos naquela mesma cozinha, em tempos e contextos diferentes. No caso de Freyre, um alimento bem mais caro do que o popular preparado pelo caseiro. O lugar de classe, com as fronteiras de acesso econômico, está representado pela raça.



Figura 4: *frame* de *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade

Fonte: Jonathas de Andrade (2016).

O tipo de montagem em *O Caseiro* constrói uma ambivalência entre o reconhecimento da fronteira — os quadros não se misturam, mantendo-se em suas respectivas posições e nas suas pontes —, afinal, ambos integram um mesmo grande quadro fílmico que compõe a integralidade da obra. O jogo da atenção também demarca o que será priorizado, e a visibilidade de um *frame* será reforçada em detrimento do outro. Essas ações estéticas da montagem expressam um pensamento sobre o que está fora e o que está dentro; o que é assimilado e o que é apagado.

### **O trabalho, a intelectualidade: escritas na pele da página e na pele do corpo**

Após aquelas primeiras cenas com as sequências espelhadas, a montagem inicia uma série de diálogos entre símbolos da intelectualidade europeia (o livro, a biblioteca, a escrita, a leitura) e o saber do corpo negro. É uma relação que, por estar uma em oposição à outra, denota o sentido de diferença na imagem em movimento. São os livros *versus*

ferramentas, escrita *versus* concerto do som. Nessa duplicidade, cabe interpretar uma fluidez de sentido do que há de ferramenta no livro e o que há de livro na ferramenta.



Figura 5: *frame* de *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade

Fonte: Jonathas de Andrade (2016).

Dentre os livros filmados, destacam-se as versões dos livros de Freyre, algumas em inglês, que são tempos e territórios inscritos nesses objetos. A montagem brinca com um sentido de complementaridade irônica quando apresenta a cena em que Gilberto fala sobre a importância de escrever um livro da história da vida dos estudantes enquanto o caseiro concerta o som. Os quadros parecem se complementar em uma única montagem paralela. Primeiro, o papel sendo escrito; logo em seguida o homem direcionando o olhar para o fora de quadro, com sendo um filme em que as ações se desenvolvessem por meio da movimentação do olhar do espectador no quadro fílmico.

O lugar do estudante brasileiro destoa do lugar do caseiro. Embora o homem negro seja detentor de um saber ao concertar o som, o contexto não é de privilégio. E afinal, se estamos no terreno das imagens em movimento em suas sínteses de significados, que som é esse que o caseiro concerta? Ele seria responsável pela manutenção da combinação agradável de sons, assim restabelecendo a harmonia do território colonial. Essa metáfora dialoga diretamente com a interpretação de Gilberto Freyre sobre o esvaziamento do conflito das relações de poder entre negros e brancos, permitindo a harmonia social.

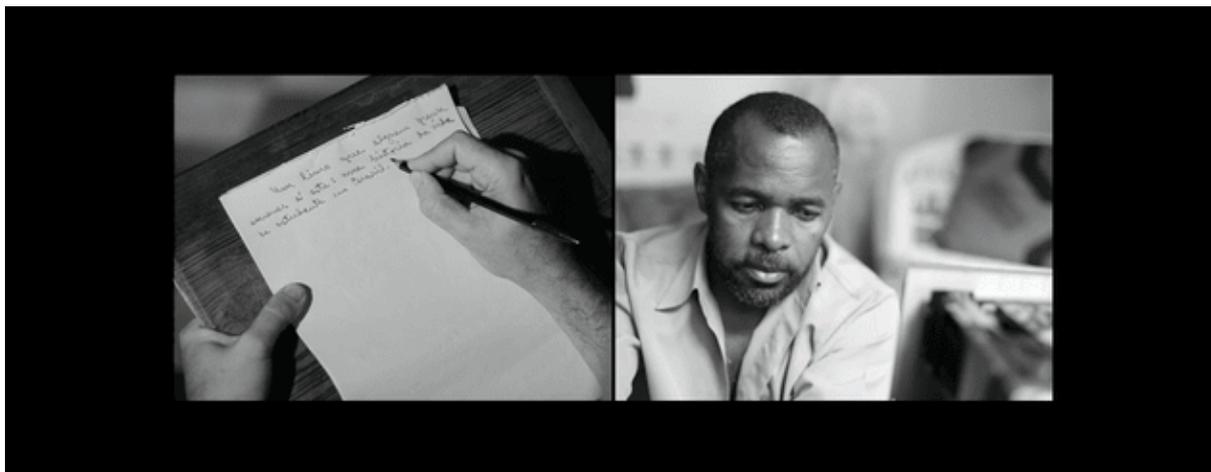


Figura 6: *frame* de *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade

Fonte: Jonathas de Andrade (2016).

Dessa forma, seria o negro a conduzir esse estado de paz ao anuir pela manutenção da exploração. Nesse sentido, o filme, ao trazer para 2016 a condição de servilismo diretamente relacionada a um espaço secular de escravidão negra, comenta sobre essa estabilidade das relações de exploração em suas atualizações à despeito dos séculos. No entanto, o tema parece ser interpretado por um olhar humanizado e menos estereotipado na figura do personagem negro.

O filme segue um roteiro de atividades básicas do indivíduo moderno: o trabalho, o alimento, o descanso. Gilberto Freyre e o caseiro realizam essas atividades a partir dos seus contextos de classe e raça. No descanso, ambos fumam e se posicionam no alambrado da casa. Mais uma vez as diferenças de objetos comentam sobre o lugar social: o cachimbo de um lado e o cigarro de palha do outro. A diferença aqui é que o autor de *Casa Grande e Senzala* lê, e o caseiro, pensa.

As escritas na pele das páginas de Gilberto Freyre dialogam com a escrita do corpo do caseiro na imagem em movimento. Observamos vários *close-ups* da pele do homem negro. No mostrado abaixo, mais uma vez a montagem produz uma relação de sequência.

O olhar torna-se sensibilizado. A empregada Madalena e Gilberto Freyre olham para o fora de campo em uma relação verticalizada, enquanto vemos um *close-up* do peito nu do caseiro. Para o contexto, os personagens estão a observar o peixe sendo frito enquanto o caseiro está preparando o seu cuscuz com ovo. São sentidos em circulação.



Figura 7: *frame* de *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade

Fonte: Jonathas de Andrade (2016).

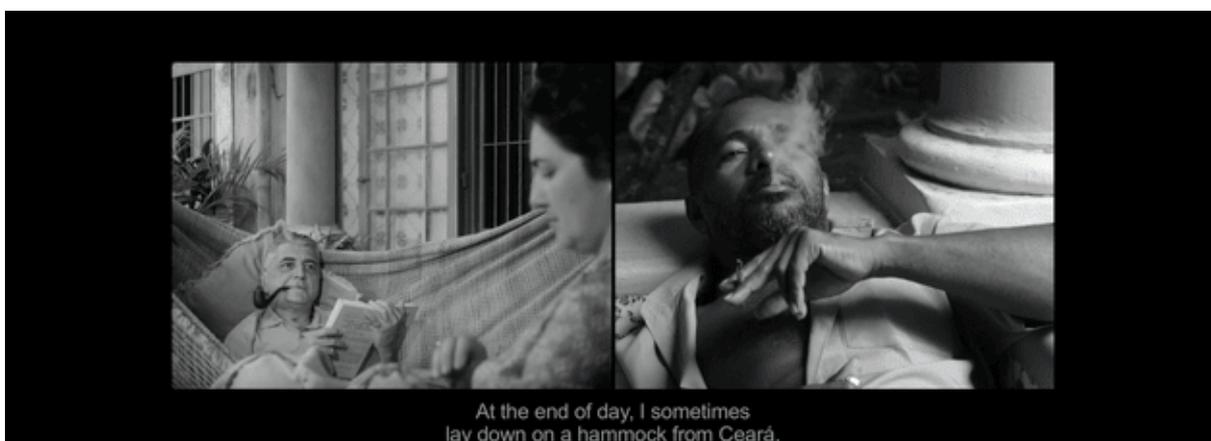


Figura 8: *frame* de *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade

Fonte: Jonathas de Andrade (2016).



Figura 9: *frame* de *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade

Fonte: Jonathas de Andrade (2016).



Figura 10: *frame* de *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade

Fonte: Jonathas de Andrade (2016).

O caseiro toma banho de mangueira na propriedade enquanto Gilberto Freyre sai de casa e vai passear na praia de Boa Viagem. A pele negra bem iluminada está em foco, algo que historicamente esteve apagado na imagem em movimento do cinema brasileiro. Também se nota que o homem negro não sai da propriedade: ao contrário de Gilberto, durante todo o filme, ele permanece solitário — demarca-se o seu lugar utilitário e ligado ao território da casa colonial.



Figura 11: *frame* de *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade

Fonte: Jonathas de Andrade (2016).

Quando se fala sobre a relação entre raça e cinema, é preciso levar em consideração o funcionamento de uma pedagogia das imagens. Isso porque elas criam noções naturalizadas sobre o negro, reforçando discursos coloniais que estabeleceram a raça como unidade

de poder. Por isso, *O Caseiro* compõe um saber sobre a história do Brasil naquilo que há de mais violento e sutil: as estratificações sociais cujo resultado permanece nas peles. É a dualidade que a ideia de harmonia racial não conseguiu apagar.

### Considerações finais

A Casa Grande e a Senzala habitam o imaginário identitário sobre realidade social brasileira de muitos argumentos de roteiro no cinema. Neste artigo, levantamos a relação que pode acontecer quando se une a linguagem da imagem em movimento com aspectos políticos. Discutimos a simetria na montagem paralela do quadro e da *mise-en-scène* — elementos estéticos que podem funcionar como metáforas sobre ideias equivocadas da interpretação de Freyre da “harmonia racial”.

O que deriva dos filmes é a produção de interpretações sobre um território. Em nosso *corpus*, a relação dos corpos negros com a representação de uma realidade social brasileira está posta nas relações de afeto, conforme analisado por Holanda (2015/1936). São visões ambíguas — que a simetria da montagem paralela demarca esteticamente — sobre a intenção de exploração e apagamento dos corpos negros. Uma dinâmica da violência sutil, mobilizada pela sensação de família.

Dessa forma, a relação de simetria cria um diálogo entre a linguagem cinematográfica e uma revisão crítica sobre a interpretação da realidade brasileira de Freyre pelo diretor alagoano Jonathas de Andrade. É justamente por meio do regime de aparecimento em que são postas duas telas “iguais”, em sua *mise-en-scène* e montagem, que percebemos aquilo que se destaca em diferente: as diferenças de sentido do corpo negro e branco na ocupação dos territórios da casa (a cozinha e a refeição, a sala de estar e o trabalho, por exemplo).

Mais do que uma revisão crítica naquilo que o cinema brasileiro insiste em associar ao pensamento de Gilberto Freyre, é necessário a ampliação de referenciais que deem conta de um olhar contado de outro local que não a Casa Grande. Falar sobre novas perspectivas epistemológicas a partir de autores que contemplem as experiências negras não é uma novidade. No entanto, a sua efetiva produção ainda se restringe a territórios nichados.

É preciso popularizar um cinema produtor de novas subjetividades raciais, principalmente levando em consideração a relação entre a linguagem cinematográfica e

os argumentos temáticos. Isso porque, de fato, já temos uma boa expressão de produções filmicas orientadas por um letramento racial nas falas dos personagens e narrativas, a nível do discurso oral, em produções de maior orçamento e alcance de público.

Agora, de outro modo, a produção de um discurso das imagens com flutuação de sentido e requisição por um maior tempo de atenção ainda é pequena. *O Caseiro* é um aceno para encarar o não dito das imagens relacionadas aos discursos antirracistas.

O filme de Jonathas de Andrade reforça a importância de se observar a sutileza da violência, da interpretação social da técnica cinematográfica e das necessárias perspectivas para uma produção de representações raciais de fato sustentadas naquilo que há de produtivo, afim de gerar mobilização de perspectivas complexas sobre uma pedagogia do que é o corpo negro na tela de cinema.

## Referências

O CASEIRO. Direção: Jonathas de Andrade. Produção: Jonathas de Andrade. Recife: sem distribuidora. 2016. Vídeo. 8 minutos, em loop.

AUMONT, J. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FREYRE, G. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51 ed. São Paulo: Global, 2006 [1933].

HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. 27. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [1936].

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PEIXOTO, N. B. *Paisagens urbanas*. 3. ed. São Paulo: SENAC, 2004.

RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Submetido em: 2 abr. 2024 | Aprovado em: 9 jul. 2024