https://doi.org/10.20336/rbs.1237

O Mestre e o Caseiro: quando a forma se torna fôrma

The Master and the Caretaker: when form becomes mold

El amo y el cuidador: cuando la forma se convierte en molde

Lilia Moritz Schwarcz[*]

Lúcia Klück Stumpf[**]

RESUMO

O presente artigo propõe uma leitura comparada de três momentos da representação visual do espaço doméstico brasileiro: a aquarela *Le dîner* (c. 1827), de Jean-Baptiste Debret; o curta-metragem *O Mestre de Apipucos* (1959), de Joaquim Pedro de Andrade; e a obra *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade. A partir do conceito de "forma difícil" de Rodrigo Naves e de sua crítica, o artigo argumenta que a geometria da desigualdade racial no espaço doméstico brasileiro funciona como fôrma – um molde que distribui os corpos no espaço segundo hierarquias de raça, classe e gênero e que persistem através de suportes, técnicas e contextos históricos distintos. A obra de Jonathas de Andrade é lida como o primeiro gesto, nesse arco de quase dois séculos de imagens, que torna essa estrutura visível como problema.◊

Palavras-chave: desigualdade racial, visualidade, Joaquim Pedro de Andrade, Gilberto Freyre, Jonathas de Andrade.

[*] Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
Doutora em Antropologia Social, professora sênior do Departamento em Antropologia Social (USP), Global Scholar e Professora visitante em Princeton desde 2009. Editora da Companhia das Letras, Pesquisadora Senior do CNPq, Membro do Conselho de Desenvolvimento Econômico Social Sustentável da Presidência da República e Membro da Academia Brasileira de Letras desde 2024. lili.schwarcz@gmail.com

[**] Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP, Brasil.
Doutora em Antropologia Social, Professora Permanente do PPGCOM Universidade Anhembi Morumbi. Curadora do Acervo Carlito Carvalhosa. Pesquisadora vinculada ao Instituto Igualdade e Aprendizado Social – UFRJ. luciaks@gmail.com

◊ O presente artigo é uma versão revista e ampliada do texto publicado originalmente no blog da Biblioteca Virtual do Pensamento Social sob o título "O mestre e o caseiro: o espelho e a ambiguidade" (2026). Esta pesquisa contou com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), processo 150035/2026-8, no âmbito do INCT Instituto Igualdade – Instituto Nacional de Aprendizado Social e Promoção da Igualdade, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Agradecemos a leitura e comentários feitos por André Botelho e Mariana Leme para a atual versão.

ABSTRACT

This article proposes a comparative reading of three moments in the visual representation of the Brazilian domestic space: the watercolor *Le dîner* (c. 1827), by Jean-Baptiste Debret; the short film *O Mestre de Apipucos* (1959), by Joaquim Pedro de Andrade; and the video work *O Caseiro* (2016), by Jonathas de Andrade. Drawing on Rodrigo Naves's concept of "difficult form" and its critique, the article argues that the geometry of racial inequality in the Brazilian domestic space operates as a mold – a structural matrix that distributes bodies in space according to hierarchies of race, gender and class that persist across different media, techniques, and historical contexts. The work of Jonathas de Andrade is understood as the first gesture, in this arc of nearly two centuries of images, to render that structure visible as a problem.

Keywords: racial inequality, visuality, Joaquim Pedro de Andrade, Gilberto Freyre, Jonathas de Andrade.

RESUMEN

Este artículo propone una lectura comparativa de tres momentos en la representación visual del espacio doméstico brasileño: la acuarela *Le dîner* (c. 1827), de Jean-Baptiste Debret; el cortometraje *O Mestre de Apipucos* (1959), de Joaquim Pedro de Andrade; y la obra *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade. Partiendo del concepto de "forma difícil" de Rodrigo Naves y su crítica, el artículo argumenta que la geometría de la desigualdad racial en el espacio doméstico brasileño funciona como un molde: una forma que distribuye los cuerpos en el espacio según jerarquías de raza, clase y género, y que persiste a través de diferentes soportes, técnicas y contextos históricos. La obra de Jonathas de Andrade se interpreta como el primer gesto, en este arco de casi dos siglos de imágenes, que visibiliza esta estructura como un problema.

Palabras clave: desigualdad racial, visualidad, Joaquim Pedro de Andrade, Gilberto Freyre, Jonathas de Andrade.

Na obra *O caseiro* (2016), que compõe o acervo do *Museo Reina Sofia*, o artista alagoano Jonathas de Andrade constrói um arco de imagens que atravessa quase dois séculos de representação do Brasil, tornando visível em toda a sua extensão aquilo que normalmente ficaria restrito ao âmbito do doméstico: a representação da "democracia racial" e sua inversão.[1] O vídeo de oito minutos criado por Jonathas de Andrade é exibido em tela dupla, em diálogo com o filme *O mestre de Apipucos* (1959), de Joaquim Pedro de Andrade.[2] De um lado, as imagens captadas pelo então estreante cineasta Pedro de Andrade apresentam Gilberto Freyre descendo as escadas de seu solar em Recife, passeando entre mangueiras e jaqueiras, escrevendo em sua biblioteca, tomando chá da tarde com sua esposa e lendo um livro de poesias na rede, sempre cercado de serviçais que estão lá para confirmar uma divisão social e racial naturalizada. De outro, as imagens captadas em 2016 mostram a mesma arquitetura e o mesmo jardim, desta vez acompanhando as ações de um homem negro que, como o título sugere, trabalha como caseiro do local.

Os cortes são sincronizados. O cenário não denuncia a passagem do tempo. Mas o que muda é quem ocupa o centro do quadro e é o protagonista da cena. Com esse deslocamento tão simples quanto preciso, Jonathas de Andrade expõe a fissura que marca a memória social do país, entre o que se escolhe mostrar ou ocultar. Trata-se, pois, de uma arquitetura da desigualdade.

A geometria de Debret: quando a forma se torna fôrma

Mas antes de seguir com a análise dessas duas obras, é preciso fazer o desvio que as imagens exigem quando querem revelar de onde vêm. Cerca de cento e trinta anos antes do filme de Joaquim Pedro de Andrade, o pintor francês Jean-Baptiste Debret produziu a aquarela que chamou de *Le dîner*

---

[1] Andrade, Jonathas de. *O Caseiro*. Recife: produção do artista, 2016. Vídeo, duas telas simultâneas, 8 min., em *loop*. Obra em diálogo com o filme *O Mestre de Apipucos* (1959), de Joaquim Pedro de Andrade, gentilmente cedido pela produtora Filmes do Serro. Acervo do Museo Reina Sofía, Madri. Disponível em: https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/o-caseiro. Acesso em: 30 abr. 2026.

[2] Andrade, Joaquim Pedro de. *O Mestre de Apipucos*. Produção: Saga Filmes/ Instituto Nacional do Livro. Brasil, 1959. 8 min. P&B. Disponível em: https://youtu.be/_tDCeRbVp30?si=8HOwencIKiPqYwwu. Acesso em: 30 abr. 2026.

[Um jantar brasileiro], a partir de sua experiência no Rio de Janeiro.[3] Na obra datada de 1827, um casal abastado aparece sentado nas duas extremidades de uma mesa de refeições. Ao redor, corpos negros: uma mulher de pé espantando moscas, outros dois homens de braços cruzados, observando, com expressão bastante fechada. A mesa farta, o silêncio dos que servem. O senhor olha tão somente para a comida. Já a senhora, vira seus olhos em direção ao chão, onde crianças negras engatinham e com suas poucas roupas se servem das migalhas que recebem dela. A cena é didaticamente dividida em três linhas horizontais, separando os que trabalham, os que são servidos e aqueles que se valem da "benevolência" dos patrões.

Debret não era um observador ingênuo, mas tampouco era o artista em impasse que a leitura de Rodrigo Naves sugere. O crítico, em ensaio fundamental, identificou na obra do pintor o que chamou de "forma difícil": a gramática neoclássica europeia, comprometida com os ideais de liberdade e igualdade, não conseguiria se transpor integralmente para o Brasil escravista, produzindo uma arte em tensão permanente entre sua formação e a realidade que encontrou (Naves, 1996). De um lado um artista familiarizado com o Iluminismo e a linguagem da liberdade e da igualdade propalada pela Revolução Francesa. De outro, um pintor a serviço da corte portuguesa, que teve que acomodar seus traços para enaltecer uma monarquia no exílio.

Essa é sem dúvida uma leitura que funciona para o plano da tensão formal e histórica, mas que permanece cega ao que a forma faz com os corpos. Porque o impasse que Naves identifica pressupõe uma tensão entre os princípios universalistas associados à formação neoclássica de Debret e a realidade escravista que suas imagens enquadravam. Há, porém, outra hipótese, ainda mais incômoda. O humanismo neoclássico que Debret herdou simplesmente não incluía os corpos negros em seu campo de visão moral, e por isso mesmo não precisava se contradizer com a escravidão.

Na verdade, a escravidão era entendida como um estágio histórico a ser documentado e eventualmente superado na marcha do progresso civilizatório europeu. Tanto que filósofos europeus, em seus tratados, preferiam se referir

---

[3] Debret, Jean-Baptiste. *Le dîner* / *Les délassements d'une après dîner* [Um jantar brasileiro]. 1827. Aquarela sobre papel, 15,7 × 21,9 cm. Museus Castro Maya, Rio de Janeiro — IBRAM. Disponível em: Google Arts & Culture: https://artsandculture.google.com/asset/le-diner-les-dèlassemens-d'une-aprés/LAGZpuGB6k51Jw. Acesso em: 30 abr. 2026. Para uma análise da aquarela, ver também Lima (2007).

à escravidão da Antiguidade Clássica a mencionar o regime de trabalho ainda existente nas colônias.[4]

Os escravizados formavam, pois, parte da paisagem, o fundo inevitável da cena rural e doméstica, sujeitos para os quais a liberdade simplesmente não se colocava como questão urgente. Esse apagamento ultrapassa Debret como indivíduo: é padrão constitutivo de uma tradição estética em que a branquitude se constitui precisamente pela invisibilidade dos corpos negros enquanto sujeitos e protagonistas (Lotierzo, 2017; Schwarcz, 2024). A forma se torna fôrma, um molde que reproduz a realidade sem atrito e que persistirá, como veremos, muito além de Debret.

Cabe precisar o que entendemos por essa geometria da desigualdade racial, presente na tela de Debret. O termo designa uma estrutura espacial concreta que organiza os corpos segundo hierarquias de raça, classe e gênero a partir de ao menos quatro operações simultâneas. A primeira é a posição: quem está sentado e quem está de pé, quem ocupa o centro e quem ocupa as bordas do quadro. A segunda é a visibilidade: sobre quem a luz delineia as feições com precisão, e de quem apaga os traços, tornando o rosto pouco mais que uma função. A terceira é a centralidade: quem estrutura a cena como seu eixo narrativo, em torno de quem os demais se organizam, e quem existe apenas em relação a esse sujeito. A quarta é a mobilidade: quem entra, serve e sai do quadro, e quem permanece e ganha o centro da cena e de nosso olhar.

Essa geometria não é criada do zero por artistas ou cineastas, mas precede e condiciona seus modos de ver e representar – às vezes sem que o saibam, às vezes operando como um saber incorporado. Trata-se de uma sorte de estrutura visual que, de tão naturalizada, passa por invisível. Quando se cristaliza em molde, quando se repete com tal regularidade que passa a parecer natural e autoevidente, a forma se torna fôrma. É essa fôrma que o artigo rastreia em três momentos distintos de um mesmo espaço doméstico brasileiro.

A aquarela de Jean-Baptiste Debret faz parte de uma série de aquarelas "pitorescas" – no sentido de pintura e de trazer cenas exóticas aos olhos europeus – que mais tarde virariam um livro – *Viagem pitoresca e histórica*

[4] Sobre o projeto civilizatório de Debret e sua leitura da escravidão como estágio a ser superado na marcha do progresso, e não como problema moral imediato, ver Lima (2007). Para a genealogia histórica da produção do negro como categoria situada à margem da humanidade no projeto moderno ocidental, estruturado desde o iluminismo, ver Mbembe (2018).

ao Brasil – e facultariam ao artista um lugar na Academia de Belas Artes da França, quando de seu retorno a seu país de origem. Já o filme de Joaquim Pedro de Andrade foi realizado em 1959. Entre os dois, decorrem cento e trinta e dois anos: a abolição da escravidão, a Proclamação da República, a industrialização e a urbanização parcial do país, duas guerras mundiais, o Estado Novo. E, ainda assim, a geometria é a mesma: brancos sentados, negros de pé ao redor, servindo. Para buscar entender por que essa estrutura atravessa intacta mais de um século, vale recuar um pouco e perguntar não pela imagem, mas pelo que ela representa.

O que Debret pintou não era apenas uma cena doméstica. Era a encenação de um sistema de poder cuja lógica antecede à abolição e a sobrevive no pós-emancipação de forma não só alargada como naturalizada. Durante os períodos colonial e imperial brasileiros, a posse de um engenho e o universo da casa-grande já conferiam uma espécie de certificado de nobreza – não uma nobreza hereditária de tipo europeu, mas uma aristocracia fundiária que se constituía precisamente por fazer-se cercar de um séquito doméstico de criados, agregados, cozinheiros e escravos.

O que definia esse estrato senhorial era, também, o que ele *não* fazia: dedicar-se ao trabalho braçal, cuidar de uma loja, atuar como artesão. Essas atividades ficavam nas mãos dos escravizados e dos pobres livres. Aos senhores cabia viver do rendimento, passear nos jardins, receber visitas, exercer a política. A distinção entre quem trabalha com as mãos e quem se faz servir não era apenas econômica, era a substância da *performance* de nobreza colonial (Schwarcz, 2024).

Essa *performance* não desapareceu com a abolição tardia e incompleta de maio de 1888. Ela migrou – dos engenhos coloniais para os casarões e nobres do café do século XIX, dos casarões para as residências urbanas dos intelectuais e das famílias abastadas do século XX e XXI. Quando a câmera de Joaquim Pedro de Andrade enquadra Freyre passeando no jardim enquanto Manoel serve o café e Bia frita o peixe sob a supervisão de Magdalena, o que ela registra não é uma cena privada e particular, é a persistência de uma estrutura da desigualdade que tem pelo menos dois séculos de história e que Freyre, mais do que ninguém, deveria reconhecer como tal. É aqui que a fôrma revela toda a sua força. Ela não precisou ser reinventada entre Debret e Joaquim Pedro: estava lá, nas paredes, nos azulejos, na distribuição dos cômodos, na geometria de quem serve e quem é servido.

Gilberto Freyre pela câmera de Joaquim Pedro: a harmonia como *mise-en-scène*

É nesse espaço e carregando essa história que a câmera de Joaquim Pedro de Andrade se instala em 1959. Mas, se a fôrma é a mesma, as razões de sua reprodução já não são idênticas às de Debret. Em Debret, o apagamento dos corpos das pessoas negras como sujeitos era constitutivo do próprio humanismo que herdara: não havia contradição porque não havia problema reconhecível. Em Joaquim Pedro, há ironia, há consciência crítica, há um olhar que percebe a contradição do patriarca que teoriza a mestiçagem enquanto é servido por ela.

Mas essa consciência crítica opera no eixo da classe e do patriarcalismo, sem alcançar a questão racial como problema. É uma escolha de enquadramento crítico e o que o enquadramento escolhido deixa de fora é precisamente a geometria que Debret havia fixado mais de um século antes. A fôrma é a mesma; o que muda é o grau de sofisticação formal com que ela é reproduzida.

A pesquisadora Luciana Araújo identificou que a decupagem clássica do filme produz um efeito de caricatura sobre Freyre: a continuidade rigorosa dos planos reforça a postura autoritária do senhor de engenho em meio a suas propriedades. Como a autora observa, a postura irônica de distanciamento explícito ficará para os filmes posteriores de Joaquim Pedro (Araújo, 2013). Em 1959, o cineasta estreante ainda aposta no poder revelador da imagem clássica, e o que essa imagem revela, talvez sem que o diretor o tivesse escolhido como problema, é a mesma geometria trabalhada por Debret.

Há uma cena específica do filme que torna essa operação especialmente visível. Em determinado momento, um homem negro, de rosto magro, vestindo uniforme de colete claro, entra no quadro com uma bandeja. Deposita-a sobre a mesa onde Gilberto Freyre e sua esposa Magdalena estão sentados. Serve o café com leite em um serviço de prata. Uma parede decorada com azulejos portugueses do século XVIII emoldura a cena, evocando uma sobreposição de tempos. O vestido sem manga de Magdalena e a camiseta de Freyre denunciam o calor dos trópicos, mas o ambiente é inteiramente europeizado, completado pelo serviço de prata em primeiro plano.

Como nas pinturas neoclássicas que antecederam essa cena em mais de um século, o senhor e a dona da casa têm suas expressões detalhadamente

registradas pela luz que recai sobre seus rostos, enquanto o serviçal tem as feições pouco delineadas. Como na pintura de Debret, as posições de gênero também são discretamente delimitadas. Freyre ri disfarçadamente enquanto sua esposa segue com seu papel de dona de casa. A cena dura poucos segundos, mas guarda, em sua geometria, uma longa memória. Uma memória cujo tempo dilatado tratou de naturalizar. "Manoel, há muitos anos com a nossa família", anuncia a voz de Freyre em *off*. A frase é reveladora e o intelectual a repete, quase palavra por palavra, no artigo que escreveu em resposta ao filme, indignado com a imagem de riqueza que o documentário havia projetado de sua pessoa.

No texto publicado na revista *O Cruzeiro*, Freyre, em sua defesa, escreve que o velho negro de mais de oitenta anos, "considerado 'tio' e 'avô' da família, passa como uma sombra" no filme (Freyre, 1960). A formulação é involuntariamente precisa. Manoel passa como uma sombra no artigo de Freyre pela mesma razão que passa como uma sombra no filme: sua presença é necessária à cena, mas suas feições, sua história e sua condição não são. Também a expressão "da família" busca trazer uma igualdade que não se expressa na realidade que mostra como essas pessoas nunca fizeram parte da mesma vida social e afetiva: sempre foram e deveriam continuar a ser serviçais.

Freyre reclama, no texto, a ausência de afeto filmado. O escritor queria que a câmera registrasse a conversa entre ele e Manoel, porque essa conversa seria a prova da democracia racial em funcionamento, a intimidade entre os corpos como demonstração de harmonia. O que o filme fez, ao não mostrar essa conversa, foi revelar que não havia conversa, havia serviço. Manoel entra com a bandeja, deposita-a, sai do quadro. Não há troca, não há diálogo, não há o encontro afetivo que Freyre descreve em seus livros e que esperava ver confirmado pela câmera em seu próprio cotidiano. A ausência que Freyre lamenta é precisamente o que o filme acertou ao capturar: entre o "tio" e o "sobrinho", o que a câmera viu foi a bandeja.

Esse era ou "outro" e o "mesmo" lado da "democracia racial" de Freyre, que tratou de iluminar a mistura, mas apagou de seu repertório a noção de separação, a diferença, a hierarquia dessas relações. Não há mistura sem separação, e era da evidência dela que o senhor dos Apipucos se queixava.

A queixa central de Freyre é que o documentário sofreu cortes que deturparam "tanto o essencial da sua pessoa como o mais característico da

sua rotina recifense de vida". Freyre enumera o que foi cortado: os filhos, os amigos, os visitantes do Sul e do estrangeiro, os estudantes paulistas, os frades de Olinda, os clubes de carnaval. Ou seja, tudo aquilo que situaria o intelectual numa rede social mais ampla e mais popular desapareceu na montagem. O que ficou foi exatamente a essência: a geometria da casa patriarcal. Uma súmula do que importa e faz a estrutura se movimentar.

Freyre se defende da pecha de esnobismo enumerando os objetos da casa, e ao enumerá-los, confirma tudo o que o filme mostrou. Os azulejos portugueses do século XVIII, encontrados normalmente apenas em conventos, a que ele omite o fato de que chegaram ao Brasil junto com as pessoas escravizadas. Os móveis de jacarandá, que devido ao uso da madeira de maneira predatória estão hoje em extinção. O bule e o açucareiro de prata; símbolos coloniais dos senhores em suas aspirações europeizadas. A cortina pesada e o mordomo negro e quase sem feições, impecavelmente uniformizado. A quantidade de roupa de trabalho do serviçal que contrasta com os braços nus da esposa e com a camisa sem manga do proprietário da casa e chefe da "família".

Freyre insiste que esses objetos não são sinais de riqueza, mas de uma vida "frugal" e "provinciana". O argumento é que a riqueza não é dele, mas da casa, como se o morador e sua morada fossem entidades separadas. E mais: como se o mordomo negro também viesse junto com a casa; dentre os "pertences". O que torna essa observação mais do que uma coincidência iconográfica é o fato de que Freyre não era apenas o habitante daquela casa. Era também o teórico daquela estrutura social.

Essa operação de desresponsabilização replica, no plano da autobiografia, a operação intelectual de *Casa-Grande & Senzala*: assim como Freyre transforma a violência e a hierarquia racial em "antagonismos em equilíbrio", uma tensão fecunda que produziu a civilização mestiça brasileira (Freyre, 2013), a réplica ao filme publicada em *O Cruzeiro* transforma a hierarquia doméstica de sua casa em aconchego e pertencimento. Em ambos os casos, a estrutura que distribui os corpos no espaço não precisa ser nomeada como problema: ela aparece como dado cultural, como herança, como harmonia – e não como separação.

Em *Açúcar*, publicado em 1939, o sociólogo escreveu sobre a doçaria nordestina, nascida à sombra das casas-grandes de engenho, nas mãos das mulheres negras quituteiras, misturando técnicas portuguesas, frutas

aclimatadas e saberes africanos (Freyre, 2007). Afirmava que houve, no Brasil, uma verdadeira "maçonaria do doce", comandada pelas famílias senhoriais, responsável pela criação de bolos que representavam suas famílias – os Cavalcanti, os Souza Leão – e por guardar o segredo das receitas. A formulação é bela. E é, também, sintomática. As mulheres que preparavam esses doces, as mãos que misturavam, que amassavam, que assavam, aparecem no texto como hábeis construtoras de sabor, mas não como sujeitos com história. A doçaria vira síntese civilizatória, enquanto as mãos que a fizeram recaem no anonimato. Além disso, o açúcar retirado da cana, era feito por braços escravizados – bens semoventes, como apareciam nos testamentos de época – sendo que mais uma vez qualquer protagonismo, atrito, conflito ou revolta são apagados das lembranças da "casa", que vira, ela mesmo, uma testemunha e personagem.

Figura 1. Gravura de Debret (1827) justaposta a frame do filme de Joaquim Pedro de Andrade (1959)



Fonte: Debret (1835) e Andrade, J. P. (1959).

É exatamente essa operação que a câmera de Joaquim Pedro reproduz, talvez sem perceber, talvez percebendo demais. Manoel entra, deposita a bandeja, sai do quadro. Em outro momento, Bia, a cozinheira, frita o peixe enquanto Freyre a observa, coloca a mão em seu ombro, confere as postas no óleo e sorri. "É sempre supervisionada por Magdalena", informa a voz do patrão. Depois, Bia também sai do quadro. O que fica é o intelectual e a harmonia da casa. A crítica racial está disponível a quem quiser vê-la, mas não é o tema do cineasta. Também os lugares de gênero ficam bem delimitados, com as mulheres "supervisionando" o lugar da domesticidade,

mas igualmente não ocupando o primeiro plano fílmico. Não são com certeza as protagonistas. Nesse sentido, Joaquim Pedro de Andrade repete, talvez involuntariamente, o impasse de Debret.

Essa harmonia tem endereço intelectual. A pesquisadora Maria Lúcia Pallares-Burke rastreou com minúcia arqueológica a formação do jovem Freyre nos Estados Unidos e na Inglaterra (Pallares-Burke, 2005). Em Oxford, descobriu ela, Freyre se apaixonou por uma Inglaterra idealizada, capaz de conciliar, nas palavras da autora, "estabilidade social e desigualdade, liberdade e conformidade, tradição e modernidade". De ensaístas como Carlyle e Spencer, absorveu a noção de "equilíbrio" como virtude social máxima. Uma sociedade que não se partia em conflito era, para esses pensadores vitorianos, uma sociedade que havia chegado a um patamar superior de civilização.

Freyre transpôs esse equilíbrio para o Brasil. Chamou de harmonia o que eram relações de poder; de mestiçagem conciliadora o que era hierarquia estrutural. Ricardo Benzaquen definiu esse cenário como um "equilíbrio de opostos": uma estrutura falsamente em harmonia (Araújo, 1994). E em *Açúcar*, Freyre deu a esse argumento um sabor: o doce das casas-grandes, síntese das três matrizes culturais do país.

O solar de Apipucos, propriedade do Engenho Dois Irmãos, adquirida por Freyre em 1940 e hoje sede da Fundação Gilberto Freyre, é um exemplar da arquitetura do ciclo açucareiro pernambucano do século XIX. Como sabemos, a casa-grande e seus solares foram, durante toda a era açucareira e além dela, muito mais do que residências: eram a *performance* arquitetônica de um poder que se constituía precisamente por fazer-se cercar de um "séquito doméstico" de criados, agregados e escravizados. Que o teórico da casa-grande tenha escolhido habitar precisamente um imóvel ligado aos engenhos de açúcar não é um detalhe biográfico menor: é a condição material que torna possível a geometria que o filme de Joaquim Pedro captura.

A câmera tem o mesmo ritmo lento, o mesmo suposto aconchego, a mesma luz serena que a voz de Freyre sugere. O "equilíbrio" está na *mise-en-scène*: na maneira como os planos se sucedem sem tensão, na forma como os personagens transitam sem conflito, como o café é servido e recebido com naturalidade. Nas xicaras de porcelana europeia sobre as toalhas de renda de Pernambuco. No azulejo das paredes e no jogo de chá de prata. No uniforme europeu do mordomo negro. Pois a câmera parece ter aprendido

com o teórico. O que ela filma como um dia qualquer na vida do escritor é precisamente a *mise-en-scène* do "equilíbrio de opostos" freyreano: a harmonia como dado visual, a desigualdade como paisagem.

O Caseiro de Jonathas de Andrade: diagnóstico de uma estrutura

O que Jonathas de Andrade faz em *O Caseiro*, no ano de 2016, é interferir nessa câmera. A obra, como vimos, um vídeo de oito minutos em *loop* exibido em duas telas simultâneas, coloca lado a lado o filme de 1959 e uma filmagem contemporânea realizada no mesmo espaço: o mesmo solar, o mesmo jardim, os mesmos ambientes. No entanto, agora o personagem central é outro. Na tela da direita, um caseiro negro é o protagonista que vive e trabalha naquele espaço. Os cortes são sincronizados: quando Freyre desce as escadas, o caseiro desce as escadas. Quando Freyre passeia pelo jardim entre mangueiras e jaqueiras, o caseiro percorre o mesmo jardim. Quando Freyre se senta em sua poltrona de escritório, o caseiro se senta na mesma poltrona.

Figura 2. *Still* da obra de Jonathas de Andrade (2016)



Fonte: Andrade, J. (2016).

Há um paralelismo e uma continuidade perturbadora entre essas imagens. A arquitetura do solar permanece idêntica. Os azulejos portugueses do século XVIII, os mesmos que aparecem ao fundo quando Manoel deposita a

bandeja, estão lá, em 2016, quando o caseiro percorre os corredores vazios. O tempo atuou sobre a figura histórica de Freyre, sobre o prestígio de sua obra, sobre as polêmicas que cercam sua tese da democracia racial, sobre a representação da sua branquitude e de seu lugar de privilégio, agora plenamente visíveis, mas não sobre a geometria do espaço doméstico. Essa persiste. A casa é a grande testemunha dessa "história de família", que nada tem de democracia; é, sobretudo, desigualdade.

Figura 3. *Still* da obra de Jonathas de Andrade (2016)



Fonte: Andrade, J. (2016).

É isso que as imagens dizem, quando colocadas em diálogo, o que a disposição dos corpos no espaço revela: quem se senta, quem serve, quem permanece no centro do quadro, quem some pelas bordas, quem serve e quem é servido. O homem negro, que antes só aparecia nas margens do quadro, ocupa agora o centro da cena, no mesmo lugar físico onde Freyre exercia o controle intelectual e patriarcal de sua casa. Não é uma inversão teatral. É uma demanda territorial.

A escolha formal de Jonathas – o *split-screen* com cortes sincronizados – funciona como argumento, e essa distinção importa. Um único vídeo mostrando o caseiro na casa de Apipucos produziria uma imagem de ocupação. A justaposição simultânea com o filme de 1959 acrescenta a dimensão estrutural: ela força o espectador a ver os dois tempos ao mesmo tempo, a perceber que o mesmo gesto, o mesmo espaço, o mesmo enquadramento produziram resultados radicalmente distintos dependendo de quem ocupa o centro do quadro. O que a obra exibe é o que permaneceu igual e que essa persistência tem um nome.

O Caseiro opera, nesse ponto, de forma distinta tanto de Debret quanto de Joaquim Pedro. Debret pintou a geometria sem nomeá-la. Joaquim Pedro a enquadrou com uma ironia que operava no eixo da classe, sem alcançar a questão racial como problema. Jonathas dispensa ironia e narração: a montagem dialética faz o trabalho. Ao sincronizar os cortes, ao fazer o caseiro descer as mesmas escadas, percorrer os mesmos jardins, se sentar na mesma poltrona, a obra revela que o espaço que separa o intelectual do trabalhador doméstico é uma construção histórica na longa duração. A fôrma é exposta precisamente por ser habitada de outro modo.

Lida à luz de *Açúcar*, a obra ganha uma camada adicional. Freyre escreveu que a doçaria nordestina nasceu nas mãos das mulheres negras quituteiras, mas que o segredo das receitas pertencia às famílias senhoriais. As mãos que fizeram os doces não assinaram as receitas. O anonimato do trabalho negro era, em *Açúcar* como em *Casa-Grande & Senzala*, a condição de possibilidade da síntese civilizatória freyreana: a contribuição estava lá, reconhecida e celebrada, mas sem nome, sem história, sem sujeito. Como as mães negras cujas fotos circularam pelo eixo atlântico, identificadas pelo nome dos pequenos senhores que amamentaram e criaram, e quase nunca com o nome completo daquelas que, por sua intimidade, conseguiam manter seus amos quietos – para que a foto não saísse rasurada (Segato, 2021; Schwarcz, 2024).

O filme de Joaquim Pedro reproduz essa operação com uma precisão que talvez o cineasta não tenha calculado. Manoel tem nome próprio, e apenas nome próprio. Não tem sobrenome. Está a meio caminho entre o anonimato completo das quituteiras e a identidade plena de Freyre, que assina livros, narra sua própria vida em *off*, é o sujeito de toda a cena. O nome próprio cria a ilusão de afeto e proximidade – é o "tio", o "avô", o membro da família –, mas a ausência do sobrenome confirma a posição: Manoel existe como indivíduo apenas o suficiente para ser incorporado, nunca o suficiente para ter história própria.

O Caseiro desfaz essa operação no plano visual. O homem negro que se senta na poltrona do intelectual permanece sem nome e essa ausência é constitutiva da obra: o caseiro representa uma posição estrutural, não uma biografia individual. Tem rosto delineado pela luz, tem gestos que a câmera acompanha com a mesma atenção que Joaquim Pedro dedicou a Freyre, mas não tem nome. E é precisamente essa recusa que o distingue de Manoel:

onde o filme de 1959 nomeava para incorporar, *O Caseiro* não nomeia para não reduzir. O que era fundo torna-se figura. O que era paisagem torna-se sujeito, sem precisar de nome para sê-lo.

É precisamente aqui que o gesto de Jonathas revela sua honestidade mais profunda, e seu limite mais produtivo. Um leitor atento poderia objetar que a fôrma permanece intacta em *O Caseiro*: o solar continua sendo o solar de Freyre, a poltrona continua sendo a poltrona de Freyre, e a estrutura que organiza quem possui, quem habita e quem cuida não se dissolve porque um caseiro senta onde antes só o senhor se sentava. O terreno é conquistado, mas sua geometria permanece a mesma.

A objeção é procedente, e Jonathas parece saber disso. *O Caseiro* recusa a utopia. A obra não afirma que a estrutura foi superada, nem que a ocupação do espaço equivale à sua transformação. O que propõe é mais preciso e mais urgente: que a estrutura seja vista como estrutura, e não como paisagem; que a geometria seja nomeada, e não naturalizada; que o espectador que sai da obra não possa mais ver uma cena doméstica brasileira – um homem servindo o café, uma cozinheira supervisionada pela patroa – sem reconhecer nela os dois séculos de imagens que a produziram. Em outras palavras que o incômodo que o vídeo cria gere movimento.

Nesse sentido, *O Caseiro* é menos uma obra sobre a inversão da hierarquia do que uma obra sobre a visibilidade da estrutura. E visibilidade, como já dissemos, antecede a transformação como sua condição. O diagnóstico precede o tratamento. A imagem que nomeia a geometria abre o espaço para que outros gestos, fora do campo da arte, possam desfazê-la. Jonathas não resolve o que Debret naturalizou e Freyre teorizou. Mas ele torna o problema incontornável.

Referências

Andrade, Joaquim Pedro de. (1959). *O mestre dos apipucos* [Filme de curta metragem]. Cinemateca Nacional. Disponível em: https://youtu.be/_tDCeRbVp30?si=8HOwencIKiPqYwwu

Andrade, Jonathas. (2016). *O caseiro* [Vídeo, 8 minutos, em *loop*]. Filmes do Serro. Disponível em: https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/o-caseiro

Araújo, Luciana C. de. (2013). *Joaquim Pedro de Andrade: Primeiros Tempos*. Alameda Editorial.

Araújo, Ricardo B. de. (1994). *Guerra e paz: Casa-Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Editora 34.

Debret, Jean-Baptiste. (1835). *Le dîner* / *Les délassements d'une après dîner* [«Um jantar brasileiro». Litografia]. Museus Castro Maya.

Freyre, Gilberto. (2013/1933). *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* (51. ed.). Global.

Freyre, Gilberto. (2007/1939). *Açúcar: uma sociologia do doce, com receitas de bolos e doces do Nordeste do Brasil*. Global.

Freyre, Gilberto. (1960, 12 mar.). Esnobe da riqueza? *O Cruzeiro, XXXII*(22), 54. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/85/artfreyre.htm. Acesso em: 30 abr. 2026.

Lima, Valéria A. E. (2007). *J.-B. Debret, historiador e pintor: a Viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*. Editora da Unicamp.

Lotierzo, Tatiana. (2017). *Contornos do (in)visível: racismo e estética na pintura brasileira (1850-1940)*. EDUSP.

Mbembe, Achille. (2018). *Crítica da razão negra* (Tradução de Sebastião Nascimento. n-1 edições.

Naves, Rodrigo. (1996). Debret, o neoclassicismo e a escravidão. *In* R. Naves, *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira* (pp. 41-129). Ática.

Pallares-Burke, Maria Lúcia. (2005). *Gilberto Freyre: um vitoriano nos trópicos*. Editora Unesp.

Schwarcz, Lilia. (2024). *Imagens da branquitude: a presença da ausência*. Companhia das Letras.

Segato, Rita Laura. (2021). *Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda* (D. Gontijo & D. Jatobá Trad.). Bazar do Tempo.

Recebido: 5 maio 2026.
Aceito: 22 set. 2026.

Licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 4.0