

Jonathas de Andrade



Visões del *Nordeste*

**Jonathas de Andrade**

***Visiones del Nordeste***



ABC da Cana [ABC de caña] (detalle), 2014

## Jonathas de Andrade. Visiones del Nordeste

Julieta González

Ese Nordeste de tierra gorda y aire oleaginoso es el Nordeste de la caña de azúcar. De las casas grandes de los ingenios. De las casonas de azulejo. De las chozas de hoja de palma (*mucambos*) o de techos de hierba del *capim-açu*. El Nordeste de la primera fábrica brasileña de azúcar —de la cual no se sabe el nombre— y tal vez de la primera casa de piedra y cal, de la primera iglesia en Brasil, de la primera mujer portuguesa criando niños y preparando dulces en tierra americana; del Palmares de Zumbi —una república entera de *mucambos*. El Nordeste que va del Recôncavo al Maranhão, teniendo su centro en Pernambuco.

Gilberto Freyre, “La caña y la tierra”, en *Nordeste. Aspectos da Influência da Cana sobre a Vida e a Paisagem do Nordeste do Brasil* (1937).

Jonathas de Andrade nació en Maceió (estado de Alagoas), vive y trabaja en la ciudad de Recife en el estado de Pernambuco. Ambas, situadas en el noreste de Brasil, en la región mejor conocida como *Nordeste*.<sup>1</sup> Lo que normalmente se considera como información habitual en la biografía de un artista merece ser destacada aquí ya que esta región figura de manera central en su producción. Durante la última década De Andrade ha realizado obra que aborda diversos temas relativos a su región natal, tan compleja y llena de contradicciones que ocupó el pensamiento intelectual del Brasil moderno a lo largo del siglo xx, en campos tan diversos como los del arte, el cine, la arquitectura, la música, la literatura, la antropología, la sociología y la economía.

Como crisol de culturas y pueblos, la historia colonial del *Nordeste* y las relaciones de poder que se desarrollaron entre la población indígena, los colonos portugueses y los esclavos africanos, dieron forma al paisaje social, político, económico y cultural

1. En este ensayo nos referiremos a *Nordeste* como el nombre propio de una región con una identidad cultural específica y no con su equivalente en castellano, noreste, que sencillamente designaría la ubicación geográfica de esta región en el mapa de Brasil.

de Brasil. La ciudad de Salvador de Bahía, situada en lo que muchos llaman el Nordeste húmedo, fue la primera capital del país hasta 1763 y el Recôncavo bahiano, una de las regiones más prósperas durante el período colonial, cuya riqueza se sostenía sobre una economía de la caña de azúcar y el trabajo esclavo. El Nordeste seco de los sertones, asolado constantemente por las sequías, fue, por el contrario, el escenario de una rebelión de los desposeídos, la guerra de Canudos, que sacudió a la joven república a finales del siglo XIX. Durante el siglo XX, la economía del país se había movido hacia el sur, y la región languideció, empobrecida y surcada por bandoleros; rezagada en la carrera hacia el progreso y la modernidad que emprendió Brasil entre los años treinta y sesenta. En el Nordeste el peso de su pasado colonial parecía incompatible con los ímpetus de la modernización, fue sin embargo el lugar donde se produjeron las manifestaciones culturales más ricas y diversas del país.

6 Durante los años treinta, muchos intelectuales brasileños, notablemente en los campos de la teoría literaria, la sociología y la antropología, emprendieron un viaje introspectivo hacia las raíces de Brasil. Un ejemplo importante fue la Missão de pesquisas folclóricas (Misión de investigaciones folclóricas), organizada en 1938 por Mario de Andrade para recabar información sobre la producción cultural de la región nordestina del país, donde el mestizaje racial y cultural había resultado en la formación de un patrimonio incomparable de expresiones artísticas y musicales. Otra instancia importante fue la publicación del libro de Gilberto Freyre, *Casa grande y senzala*,<sup>2</sup> en 1933, un estudio que analizaba ciertos aspectos del pasado colonial de Brasil para entender el papel de este legado en el contexto de su entrada a la modernidad.<sup>3</sup>

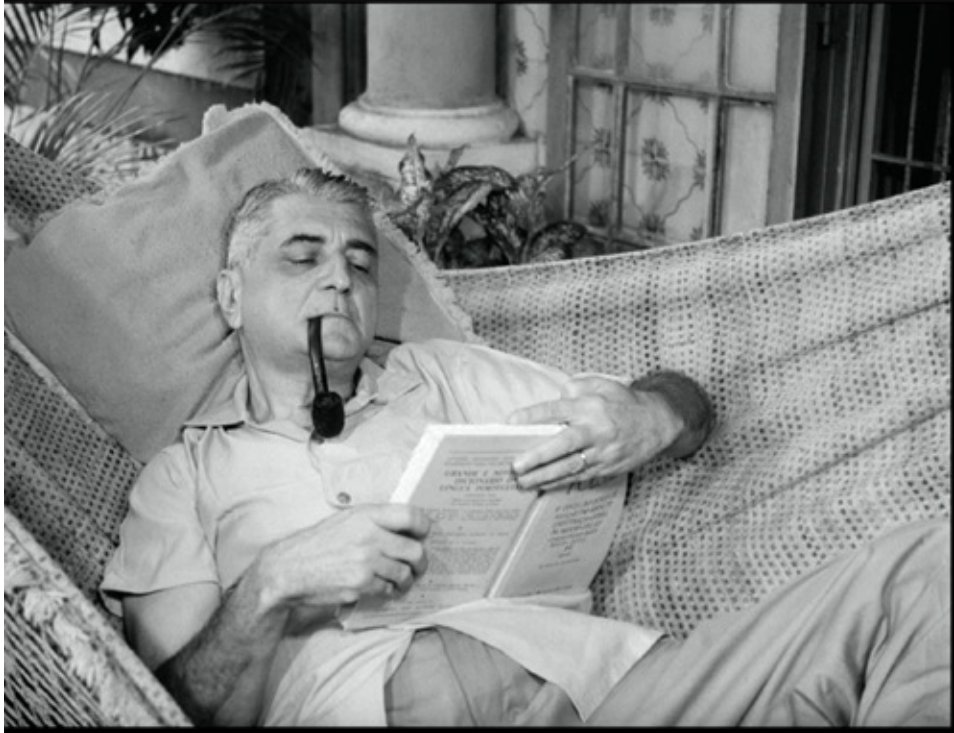
2. Senzala es el nombre de las barracas que habitaron los esclavos brasileños de ingenios y haciendas, entre los siglos XVI y XIX.

3. Mario de Andrade, autor del clásico de la literatura moderna brasileña *Macunaíma*, fue una de las figuras más importantes de la vanguardia modernista de Brasil. Fue uno de los organizadores de la Semana de Arte Moderno de 1922 en São Paulo, y colaborador frecuente de la revista modernista *Klaxon*. Por otra parte, *Casa grande y senzala* de Freyre es considerada, junto con *Raíces de Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda y *Formación del Brasil contemporáneo* de Caio Prado Júnior, como uno de los análisis clave producidos en el período turbulento que comenzó con la revolución de 1930 y resultó en la dictadura de Getúlio Vargas (1930-1945).

Freyre consideraba el mestizaje racial como una de los rasgos más positivos de la sociedad brasileña, y dedicó gran parte de su vida y trabajo al análisis de la cultura africana en Brasil, organizando el primer encuentro afrobrasileño en 1934. Su visión de una coexistencia más bien armoniosa entre las razas y clases que constituían la sociedad brasileña lo colocó del lado de la noción de “democracia racial” la cual, de hecho, le fue atribuida erróneamente; una posición que fue objeto de críticas por parte de otros sociólogos de generaciones posteriores como Florestan Fernandes y Darcy Ribeiro. Sin embargo, las múltiples contribuciones de Freyre al estudio de las relaciones raciales en Brasil fueron sustanciales. Notablemente, a través de *Casa grande y senzala* desplazó el análisis de la raza de los campos de la biología y la eugenesia hacia el campo cultural. En este sentido, y de manera aún más importante, ubicó su exploración de las relaciones de clase, raza, domesticidad y sexualidad en la esfera privada de la plantación, como unidad constitutiva de la economía y sociedad coloniales de Brasil.

7 Como *Casa grande y senzala* de Gilberto Freyre, *O Caseiro* [El casero] (2016) de Jonathas de Andrade explora temas de raza, clase y trabajo en el ámbito privado. La obra presenta dos películas en una pantalla doble: de un lado, *O mestre de Apipucos* [El maestro de Apipucos], un cortometraje documental de Joaquim Pedro de Andrade realizado en 1959 que retrata un día en la vida hogareña de Freyre; del otro, el retrato que hace De Andrade del actual habitante de esta casa, el custodio que realiza sus labores cotidianas en la antigua residencia del intelectual brasileño, ahora convertida en museo. La imagen doble que nos ofrece De Andrade —la de Freyre, el intelectual blanco y amo de su casa, junto a la imagen del trabajador negro, ambas en el mismo lugar pero separados por décadas— refleja el marco conceptual del libro de Freyre, y, en efecto, subraya la dimensión afectiva que gobierna las relaciones entre clases y razas en la esfera privada.

La figura de Freyre habita gran parte de la producción reciente de Jonathas de Andrade. Evidencia de ello son obras como el *Museu do Homem do Nordeste* [Museo del hombre del Nordeste] (2013), la cual se enfoca sobre el museo fundado por Freyre en 1979 en Recife, y *40 Nego Bom é um real* (también de 2013), la cual



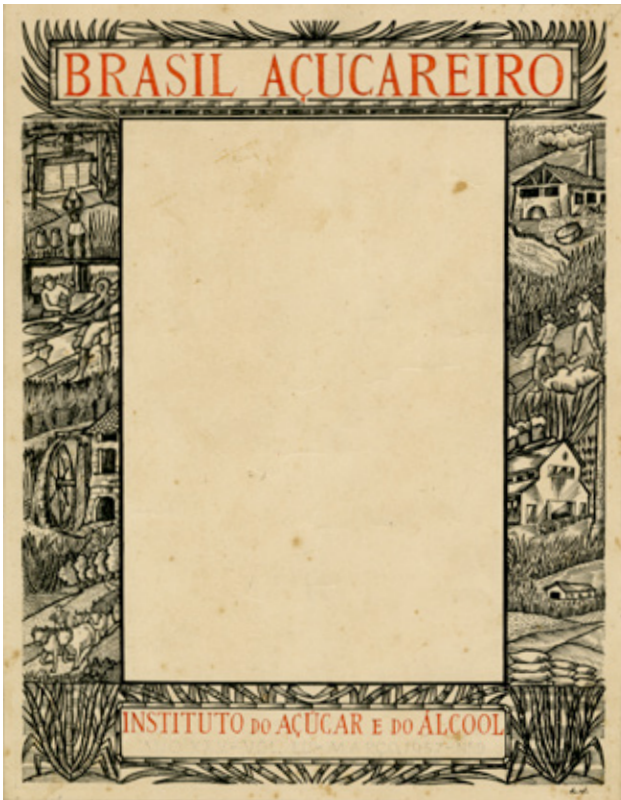
Still de *O Caseiro* [El casero], 2016

explora cómo la dimensión personal permea las relaciones laborales ocultando así las dinámicas de explotación y tensiones raciales en el ámbito de trabajo, en este caso, una ficticia fábrica de dulces de plátano en el noreste de Brasil. Aunque no están incluidas en esta exposición, estas obras delatan la centralidad del pensamiento de Freyre en la obra del artista, además de aportar un contexto para una obra como *ABC da cana* [ABC de caña] (2014). En 1937, Freyre escribió *Nordeste. Aspectos da Influência da Cana sobre a Vida e a Paisagem do Nordeste do Brasil*, en el que examinó los aspectos ecológicos y sociales de una economía de la caña que en ese entonces aún operaba bajo un esquema colonial de producción. La obra consiste en una serie de fotografías que presentan a los trabajadores en un campo de caña de azúcar formando las letras del alfabeto con los tallos de la planta. Las fotos toman inspiración de una serie de ilustraciones realizadas por Luis Jardim para el libro *Brasil azucarero* (1957), un estudio de la economía de la caña de azúcar y su transformación en una industria moderna con el advenimiento de las tecnologías industriales, publicado por el Instituto del Azúcar y del Alcohol. Podríamos encontrar más correspondencias y establecer asociaciones con las películas de Humberto Mauro, *Engenhos e usinas* [Ingenios y fábricas] (1955), que funciona como contrapartida del antes mencionado *Brasil Azucarero*, y de Leon Hirszman, *Cantos de trabalho* [Cantos de trabajo] (1976), una serie de documentales sobre las formas tradicionales de agricultura fundamentadas en una relación más cercana con la tierra, que con el llegada de la agricultura industrial estaban en proceso de extinción.<sup>4</sup> Como notaba Freyre en su libro de 1937, la “mística del trabajo agrícola” a través de “sus cantos más dulces y sus movimientos de danza más expresivos” recordaban “los antiguos gestos de sembrar y cosechar, el culto de la tierra, la alegría del trabajo agrícola, el regocijo por el fruto o por la espiga madura”.<sup>5</sup> De Andrade parece reunir estas diferentes

4. Más aún, el título de un filme posterior de Hirszman, *ABC da greve* [ABC de la huelga], que relata la huelga de los trabajadores metalúrgicos en São Paulo, y el papel de Lula da Silva como líder sindical, añade otra capa de significado a la lectura de esta obra.



Still de *O Peixe* [El pez], 2016



Luis Jardim, *Cana de açúcar. Abecedário* [Caña de azúcar. Abecedario], 1957

perspectivas, momentos históricos y referencias en esta obra para articular una crítica, desde el siglo XXI, de anteriores visiones un tanto nostálgicas del pasado colonial.

La transición de un modelo colonial de agricultura preindustrial sobre la base de mano de obra esclava a un modelo moderno sustentado en la máquina, fue un tema analizado por el sociólogo y antropólogo Darcy Ribeiro en muchos de sus estudios, los cuales buscaban encontrar las causas del desarrollo desigual tanto en Brasil como en América Latina. En *El pueblo brasileño, la formación y sentido de Brasil*, Ribeiro esboza una crítica sobre la tesis de Freyre, la cual identificaba en la dimensión afectiva y personal que permeaba las relaciones entre amos y esclavos en la sociedad colonial un factor democratizador que luego se manifestaría en las relaciones de clase y raza del Brasil moderno. Para Ribeiro, los europeos se mezclaban con las poblaciones indígenas y negras con el único objetivo de “multiplicar la fuerza de trabajo a su servicio”.<sup>6</sup> Lo que Freyre percibía como una relación afectiva que se desarrollaba dentro del ámbito privado y sexualizado del complejo casa grande/senzala, y que Jonathas de Andrade plasma de manera tan efectiva en *40 Nego Bom é um real*, era, para Ribeiro, una forma de “tolerancia opresiva, ejercida por aquellos que quieren coexistir regimentando sobre los cuerpos y almas de los cautivos, indios y negros”.<sup>7</sup> Más aún, para Ribeiro, el pensamiento asimilacionista expresado a través del concepto de la “democracia racial” diluía la negritud “a una vasta escala de gradaciones que quiebra la solidaridad, reduce la combatividad, e insinúa la idea de que el orden social es un orden natural, si no sagrado”.<sup>8</sup>

Aunque parecería no tener una relación explícita con los dos trabajos analizados anteriormente, es posible aproximarse a *O Peixe* [El pez] (2016) desde la perspectiva del análisis de Ribeiro. La obra adopta el lenguaje del cine etnográfico para retratar a una

5. Gilberto Freyre, “La caña y el hombre (conclusión)”, en *Nordeste. Aspectos da Influência da Cana sobre a Vida e a Paisagem do Nordeste do Brasil*, 69.

6. Darcy Ribeiro, *O povo Brasileiro, a formação e o sentido do Brasil* (São Paulo: Companhia das letras, 1995), 69.

7. *Ibid.*, 70.

8. *Idem.*

comunidad de pescadores en el río San Francisco, que a su vez ha sido un lugar privilegiado en la exploración y construcción de imaginarios del Nordeste, notablemente a través del trabajo de etnólogos y fotógrafos como Pierre Verger y Marcel Gautherot en los años cuarenta. En la ficción creada por De Andrade, estos pescadores, al capturar su presa, abrazan al pez agonizante y lo acarician hasta que muere, en lo que precisamente podría leerse como una metáfora de la tolerancia opresiva que define las relaciones de clase y raza en Brasil. De Andrade afirma que la película muestra “una secuencia ambigua de gestos: afecto, solidaridad y violencia [...] la naturalidad de la dominación oculta la espina dorsal de esta relación, constituida por el ejercicio de la fuerza, poder y depredación”.<sup>9</sup> Con esta aseveración, De Andrade se acerca de manera extraordinaria al análisis de Ribeiro, quien sostiene: “El aspecto más perverso del racismo asimilacionista es que éste transmite una imagen de mayor sociabilidad cuando, de hecho, desarma al negro para luchar contra la pobreza que le es impuesta y disimula las condiciones de terrible violencia a la cual es sometido”.<sup>10</sup>

14

En un mundo del arte cada vez más globalizado y homogenizado donde lo local pierde progresivamente su valor, De Andrade magistralmente teje una red de referencias a través de su obra, la cual no sólo aborda temas universales como raza, clase, trabajo y la naturaleza de la opresión, sino que a la vez claramente ubica esta crítica en el contexto de su región, el *Nordeste*. Estas obras recientes, así como el universo referencial que las rodea, aportan luces sobre la persistencia de estos problemas en Brasil y también en América Latina, donde la modernidad constantemente se revela como la perpetuación de nuestra condición colonial.

9. <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/o-peixe>

10. Op cit., 226.



Still de *O Caseiro* [El casero], 2016





Still de *O Peixe* [El pez], 2016

## La ficción y sus cómplices

María Emilia Fernández

Uno de los pioneros del cine documental, John Grierson, elogió la capacidad del género para “observar y seleccionar de la vida misma”, una posibilidad que él pensaba podía “ser explotada como una forma artística nueva y vital”.<sup>1</sup> Esta declaración, tomada de sus *Principios de cine documental* publicados en 1932, encuentra un eco inesperado en la búsqueda formal de Jonathas de Andrade, quien convierte las aspiraciones del documental a la “verdad” en la materia prima de su proceso artístico. En *O Peixe* [El pez] (2016), un filme de treinta y ocho minutos, el artista sigue a un grupo de pescadores en la región costera del noreste de Brasil para documentar su muy particular técnica de pesca. Cuando atrapan un pez, lo abrazan con cariño contra su torso desnudo, acariciándolo mientras sujetan su cuerpo resbaloso con firmeza, hasta que el pez muere. Pero este encuentro de especies, rebosante de sensualidad y violencia, es de hecho una ficción concebida por De Andrade, un abrazo inventado que complica lo que de otra forma sería una cinta etnográfica convencional.

Filmada en 16 mm y transferida a video de alta definición, esta obra posee una alta calidad y un color que seduce al espectador y lo lleva a creer en la veracidad de este ritual tan exótico. Después de todo, estos son pescadores reales, un grupo de Piaçabuçu y Coruripe que pesca con redes y arpones en el río São Francisco y en el mar del Nordeste. De Andrade evita aparecer frente a la cámara o insertar diálogos y comentarios en primera persona que pudieran dirigir la interpretación del público. En vez de esto, manipula la creencia del público en la “veracidad” de las imágenes a través de la dirección y la edición. Al intercalar tomas abiertas del río con primeros planos llenos de erotismo, *O Peixe* evoca las convenciones del cine etnográfico tradicional —en el que cineastas extranjeros *revelaban* las vidas de los nativos— para reflexionar sobre el género. ¿Qué hay detrás del impulso reificante

1. John Grierson, *First Principles of Documentary* (1932).

de la mirada occidental y su sed de exotismo?

La forma natural en que estos hombres llevan a cabo la acción inventada por el artista crea una fuerte sensación de intimidad que raya en lo romántico. Este sentimiento es reforzado por la edición de sonido, que amplifica el ruido de los botes flotando en el agua, y el crujir del viento en los árboles de la selva. La respiración agitada de los pescadores, mezclada con el agonizante zanzanear de los peces, consume todo el aire en la sala de proyección. La intensidad de la atmósfera sonora tiene un efecto perturbador difícil de describir: ¿acaso la idea de matar lo que uno come resulta tan distante de la vida diaria? ¿El asco que asalta después de la muerte es lo que impregna la cinta? ¿O es la dimensión erótica de la pieza lo que causa nuestro malestar? El espectáculo despierta fascinación pero también repugnancia, con encuadres perfectos de peces retorciéndose entre los brazos musculosos de hombres de tez morena, que acarician sus escamas amorosamente e incluso los despiden con un último beso. Los cuerpos semidesnudos de los pescadores puede despertar el tipo de excitación sexual que, en el contexto etnográfico, se considera inapropiado, o indecente –una señal de mal gusto.

18

De Andrade explota de manera consciente esta sensualidad prohibida para visibilizar el discurso de dominación que comparan tanto la etnografía como la pornografía. El crítico de cine y documental Bill Nichols ha explorado la relación entre estos dos temas, y observa que ambos “representan impulsos que nacen del deseo: el deseo de saber y poseer, de ‘saber’ poseyendo, y poseer a través del saber”.<sup>2</sup> Ambas están estructuradas de manera jerárquica, “en la pornografía, la subjetividad masculina asume la tarea de representar la subjetividad femenina; en la etnografía, ‘nuestra’ cultura asume la tarea de representar la suya”.<sup>3</sup> Instaurada casi en su totalidad por cineastas blancos europeos, la tradición del cine etnográfico estableció una dinámica donde *nosotros* los vemos a

2. Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), 210.

3. *Ibid.*, 215. “Para la etnografía y la pornografía, el cuerpo es el sitio donde el significado se construye socialmente; extraen de él tanto conocimiento como placer, lo desmitifican y lo vuelven familiar”.

ellos, y la “objetividad” se vuelve una forma de control –después de todo, es a través del cuerpo primitivo y salvaje del *Otro* que por fin puede ser domesticado, de lo contrario permanecería extraño, elusivo y por lo tanto amenazador. Consciente de estas relaciones de poder, De Andrade cambia el enfoque de su obra hacia un entendimiento de la naturaleza estereotípica e inflexible del *Otro*, un constructo empleado en el proceso colonial para justificar la conquista.<sup>4</sup>

El cine etnográfico tiene una larga historia de malinterpretar o incluso coreografiar la cultura que pretende capturar, reforzando el marco del colonialismo. Uno de los primeros largometrajes documentales de la historia, *Nanook of the North* [Nanuk, el esquimal] (1922) fue una representación de la cultura Inuit realizada por Robert Flaherty. Esta cinta trataba más sobre las suposiciones del cineasta estadounidense, y su propia cultura, que de aquella que buscaba documentar. El director y antropólogo amateur escenificó eventos, como la cacería de una morsa, y pidió a los protagonistas que repitieran ciertas secuencias hasta lograr la mejor toma. Incluso acompañó su documental con intertítulos que usaban lenguaje tanto poético como descriptivo para comunicar la narrativa que había prescrito. Este mismo fenómeno fue reconocido en muchos documentales icónicos posteriores, como *The Hunters* [Los cazadores] (1957), de John Marshall, y *Dead Birds* [Pájaros muertos] (1964) de Robert Gardner, entre muchos otros, que ayudaron a sentar las reglas genéricas del cine documental.

19

En este contexto, resulta poco sorprendente que el *otro*, ya sea mujer, nativo o minoría, rara vez haya creado o colaborado activamente en su propia representación. La mirada que se proyecta en la pantalla es producto de la complicidad entre la cámara y la subjetividad dominante del hombre blanco, y por extensión un reflejo de las políticas sexuales (así como raciales y de clase). En contraste con la norma, los pescadores de *O Peixe* son participantes voluntarios en la ficción que se “exotizan” a consciencia con el fin de subvertir el deseo del descubrimiento etnográfico. En este sentido,

4. Homi K. Bhabha, “The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse”, *Screen*, Vol. 24, Núm. 6, (1 de noviembre de 1983): 25.



*ABC da Cana* [ABC de caña] (detalle), 2014

la búsqueda del artista brasileño encuentra una afinidad con el concepto de Jean Rouch de “antropología compartida”, desarrollado en sus filmes de ficción etnográfica.<sup>5</sup> Cuando Rouch tomaba una cámara todos los participantes en la película se volvían sus cómplices, cocreadores de su representación. Al escenificar una narrativa *O Peixe* enfatiza el aspecto ficticio de todos los documentales, una idea que De Andrade también examina en el corto *O Caseiro* [El casero] (2016). En 8 minutos este video de dos pantallas presenta un diálogo entre dos momentos en la vida de la misma casa. El lado izquierdo del video muestra un día en la vida del reconocido intelectual brasileño Gilberto Freyre, filmado en su casa en Apipucos, Pernambuco, por Joaquim Pedro de Andrade en 1959. Al mismo tiempo, en el lado derecho de la proyección se puede ver un retrato reciente de un cuidador ficticio que vive y trabaja en esa misma residencia, ahora convertida en museo.

La película de Joaquim Pedro de Andrade sobre Freyre, *O mestre de Apipucos*, es recreada con escenas que substituyen al intelectual por un hombre de clase trabajadora. La edición sincronizada de ambos lados de la proyección establece situaciones paralelas entre los protagonistas, que hablan de las tensiones que permean la historia nacional: en contraste con el estilo de vida privilegiado de Freyre —se le ve tranquilamente recostado en una hamaca, leyendo un libro, paseando por sus jardines y disfrutando de una cena servida por uno de sus sirvientes— el cuidador anónimo aparece reparando un radio, cuidando esos mismos jardines y preparando una comida sencilla en su cuarto. El resultado de este diálogo hace visible las relaciones de poder arraigadas en el discurso colonial, construido a partir de ideas del *Yo* y el *Otro*.

Conocido por su análisis de la sociedad brasileña publicado en su libro *Casa grande y senzala*, Freyre planteó la controversial teoría de que Brasil había desarrollado una armonía racial durante la época colonial, resultado de la inmigración y el mestizaje entre los colonizadores portugueses, los indígenas de Brasil y los esclavos de origen africano. Su representación utópica de los primeros

5. Jay Ruby, “Ethnographic Film,” en Marcus Banks y Jay Ruby, eds., *Made to be seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology* (Chicago: The University of Chicago Press, 2011), 196-198.

años de la colonización fue muy influyente pero también polémica, pues los críticos vieron que servía para ocultar los problemas raciales del país bajo el velo idealizado de la diversidad. Entre las múltiples fuentes citadas en el libro, Freyre incluye los diarios viajeros de la época, documentos históricos, memorias y anuncios de periódico, investigaciones oficiales realizadas por autoridades políticas y religiosas, e incluso anécdotas familiares. Éstas aparecen sutilmente entrelazadas con la narrativa del autor —una voz elocuente pero también reflexiva, que valida su análisis y otorga al texto una autoridad científica. Sin embargo, como postula la cineasta vietnamita Trinh T. Minh-ha, este tipo de textos “nunca se alejan demasiado del linaje del humanismo marcado por el hombre blanco. A pesar de su compromiso, al final del día no dejan de ser aproximaciones inofensivas, que están ‘enmarcadas’, y por ende se quedan cortas en cuanto a crítica social o política”.<sup>6</sup>

Si ninguna “verdad” puede ser capturada por la cámara, y sólo el mundo “natural” de la ideología dominante es el que queda documentado, entonces es posible manufacturar un nuevo significado *desde* el medio del cine para eludir una visión absoluta.<sup>7</sup> Sin embargo, este hecho sigue siendo ignorado por las audiencias, o cuidadosamente velado por la mayoría de los directores, al igual que el discurso colonialista que fomentan. A través de las técnicas del cine documental, De Andrade expone al género como una apropiación —que entiende la edición y el encuadre de la realidad como una manera de ejercer control—, y también como una forma de consumir, de interpretar a las personas que aparecen en pantalla y de absorber su cultura. Al revelar los mecanismos del colonialismo, el artista promueve lo que se ha llamado el *giro descolonial*.<sup>8</sup>

El desdibujar la frontera entre ficción y realidad, en obras como *O Peixe* y *O Caseiro*, vuelve evidente que la figura del *Otro* es una mera proyección, y que la alteridad, al igual que el documental, siempre es una fabricación. De Andrade nos enseña cómo, casi un siglo después, la fe de Grierson en la capacidad del cine para “observar y seleccionar de la vida misma” puede ser explotado en una forma subversiva y diferente de arte.

6. Trinh T. Minh-ha, “Documentary Is/Not a Name”, *October*, Vol. 52 (Primavera, 1990): 90.

7. Claire Johnston, “Women’s Cinema as Counter-Cinema” (1973), en: Claire Johnston, ed., *Notes on Women’s Cinema* (Londres: Society for Education in Film and Television, 1999), 214.

8. El giro descolonial se refiere a una ruptura contundente con el proyecto de la modernidad, con el fin de formular estrategias para resistir la condición colonial. Entre los académicos que han teorizado sobre la relación modernidad/colonialidad en los últimos veinte años están los sociólogos Aníbal Quijano, Edgardo Lander y Ramón Grosfoguel; el académico semiótico Walter Mignolo; la pedagoga Catherine Walsh; los antropólogos Arturo Escobar y Fernando Coronil; y los filósofos Enrique Dussel y Nelson Maldonado Torres, entre otros.

## Jonathas de Andrade. Visions of the Nordeste

Julieta González

This *Nordeste* of abundant earth and unctuous air is the Northeast of sugar cane. Of plantations and and sugar mills. Of the tile-covered buildings. Of the with coconut palm huts (*mucambos*) thatched with capim-açu. The *Nordeste* of the first Brazilian sugar factory—whose name nobody knows—or perhaps of the first stone and lime house, of the first church in Brazil, of the first Portuguese woman raising a child and making sweets in American soil; of Zumbi's Palmares—an entire republic of *mucambos*. Of the *Nordeste* that stretches from the Recôncavo to Maranhão, with its center in Pernambuco.

In Gilberto Freyre, “A cana e a terra”, in *Nordeste. Aspectos da Influência da Cana sobre a Vida e a Paisagem do Nordeste do Brasil* (1937).

Jonathas de Andrade was born in Maceió (state of Alagoas), he lives and works in the city of Recife in the state of Pernambuco. Both situated in the northeast of Brazil, in the region better known as the *Nordeste*.<sup>1</sup> What would commonly be considered routine information in the artist's biography is in fact at the center of his production. For the past decade de Andrade has produced work that revolves around his native region, one so complex and full of contradictions that it ignited the imaginations and intellects of many Brazilian artists, filmmakers, architects, musicians, writers, anthropologists, sociologists, and economists throughout the twentieth century.

As a crucible of cultures and peoples, the *Nordeste's* colonial history and the power relations that developed between the indigenous population, the Portuguese colonizers, and the African slaves, shaped the social, political, economic, and cultural landscape of the country. Salvador de Bahia, in the “humid” *Nordeste*, was the nation's first capital until 1763, and the Recôncavo baiano



Still from *O Caseiro* [The Housekeeper], 2016

1. Author's translation from the original in Portuguese.



*ABC da Cana* [Sugarcane ABC], 2014

(Bahia Basin) was one of the wealthiest regions in Brazil during the colonial period—sustained by a sugar-cane economy fueled by slave labor. On the contrary, the *Nordeste's* arid backlands, the *sertões*, constantly ravaged by drought, were the backdrop for the war of *Canudos*, a four year uprising of the dispossessed that shook the foundations of the fledgling republic in the late 19th century. During the 20th century, the country's economy had moved south, and the region stagnated, impoverished and roamed by outlaws; in all appearances left behind by the drive that intended to propel Brazil towards progress and modernity between the 1930s and 1950s. A region where the weight of its colonial past seemed at odds with the impetus of modernization, it was also the one that produced the richest and diverse cultural manifestations in the country.

During the 1930s many Brazilian intellectuals embarked on an introspective journey to explore the roots of Brazil, notably in the fields of literary theory, sociology, and anthropology. An important example was Mario de Andrade's *Missão de pesquisas folclóricas* (Mission for folkloric research), organized in 1938 to gather information on the cultural production of the northeastern region of the country, where racial and cultural miscegenation had yielded a wealth of musical and artistic expression. Another significant instance was Gilberto Freyre's *Casa grande e senzala* (translated into English as *The Masters and the Slaves*), published in 1933, a study that attempted to come to terms with Brazil's colonial past and the role it played in the country's entrance into modernity.<sup>2</sup>

Freyre considered racial miscegenation as one of the most positive traits of Brazilian society, and devoted substantial efforts to the analysis of African culture in Brazil, organizing the first Af-

ro-Brazilian congress in 1934. This affirmative perspective aligned him with the notion of *racial democracy*, which was erroneously attributed to him, and later provided grounds for a critique of Freyre's ideas by sociologists of later generations such as Florestan Fernandes and Darcy Ribeiro. Freyre's significant contributions to the study of racial relations in Brazil are, however, many. His book transferred the analysis of race from the fields of biology and eugenics to that of culture, and, perhaps more importantly, it located his exploration of relations of class, race, domesticity, and sexuality in the private sphere of the plantation, a constitutive unit of Brazilian colonial economy and society.

Jonathas de Andrade's *O Caseiro* [The Housekeeper] (2016), like Freyre's *Casa grande e senzala* explores issues of race, class, and labor, in the private realm. Two films play next to each other in this video work: on one side, Joaquim Pedro de Andrade's 1959 film *O mestre de Apipucos*, which portrays a day in the life of Gilberto Freyre; on the other, de Andrade similarly portrays a day in the life of the current inhabitant of Freyre's Recife home, its caretaker who goes about his daily duties in the house that has now become a museum. The image of Freyre, the white intellectual and master of his house alongside the image of the black custodian at work in the same residence though decades apart, mirrors the discursive framework of Freyre's book, effectively highlighting the affective dimension that governs the relations between classes and races in the private sphere.

Freyre inhabits other works in de Andrade's recent production, such as the *Museu do Homem do Nordeste* [Museum of the Man of the Nordeste] (2013) that revisits the museum founded by Freyre in 1979 in Recife, and *40 Nego Bom é um real* [Nego Bom is one real] (2013) that explores the personal aspect of labor relations that conceals the dynamics of exploitation and racial tensions in the workplace, in this case a fictional banana candy factory in the northeast of Brazil. Though not included in this exhibition, these works evidence the centrality of Freyre's thought in de Andrade's work. They also provide a context for *ABC da cana* [Sugarcane ABC] (2014). In 1937, a few years after the publication of *Casa grande e senzala* (1933), Freyre wrote *Nordeste. Aspectos*

2. Mario de Andrade, author of the novel *Macunaíma*, was one of the foremost figures of the modernist avant-garde in Brazil, he was closely involved in the organization of the 1922 *Semana da Arte Moderna* in São Paulo and a frequent collaborator for the modern art magazine *Klaxon*. Gilberto Freyre's *Casa grande e senzala* is considered along with Sérgio Buarque de Holanda's *Raízes do Brasil* (Roots of Brazil) and Caio Prado Júnior's *Formação do Brasil Contemporâneo*, (Formation of Contemporary Brazil) as one of the key analyses that emerged in the turbulent period after the 1930 revolution leading the Getúlio Vargas dictatorship.

da *Influência da Cana sobre a Vida e a Paisagem do Nordeste do Brasil* in which he examined the ecological and social aspects of a sugarcane economy that was still grounded in the colonial production model. The work consists of photographs that present workers in a sugarcane field forming the letters of the alphabet with the plant's stalks. The photographs are inspired by illustrations made by Luis Jardim for the 1957 book *Brasil Açucareiro* [Sugarcane Brazil], a study of the sugarcane economy and its transformation into a modern industry with the advent of industrial technologies, published by the Instituto do Açúcar e do Alcool (Institute of Sugar and Alcohol). We could find further correspondences and draw associations with the films of Humberto Mauro, *Engenhos e Usinas* [Sugarmills & Factories] (1955), which provides a counterpoint to the aforementioned *Brasil Açucareiro*, and Leon Hirszman, *Cantos de Trabalho* [Work Songs] (1976), a series of documentaries that focus on the disappearing forms of agriculture that were based on a close relation with the land.<sup>3</sup> As Freyre noted in his 1937 book, the “mystique of agrarian labor” through the “sweet songs... and expressive dance movements” recalled “the ancient gestures of planting and harvesting, the cult of the earth and the joy of agrarian labor, that rejoices in the stalk and the ripe fruit.”<sup>4</sup> De Andrade seems to capture these different perspectives, historical moments and references in this work to provide a critical 21st century assessment on somewhat evocative visions of a colonial past.

The transition from a colonial pre-industrial agriculture sustained by slave labor to a modern machinery-based one, was also addressed by sociologist and anthropologist Darcy Ribeiro in many of his analyses, which attempted to find the underlying causes for Brazil's, and by extension Latin America's, uneven development. In *O povo Brasileiro, a formação e o sentido do Brasil*, Ribeiro is critical of Freyre's idea that the personal and affective

3. Moreover, the title of Hirszman's later film *ABC da greve*, which chronicles the 1979 strike of metal workers in São Paulo and Lula da Silva's role as union leader, would also seem to add yet another layer to the references in this work.
4. In Gilberto Freyre, “A cana e o homem (conclusão),” in *Nordeste. Aspectos da Influência da Cana sobre a Vida e a Paisagem do Nordeste do Brasil*, 69.



*ABC da Cana* [Sugarcane ABC] (detail), 2014



dimension that permeated relations between masters and slaves in colonial society accounted for an actual democratizing factor in modern Brazil. For Ribeiro, the Europeans mixed with the indigenous and then negro populations with the only aim of “multiplying the labor force at their service.”<sup>5</sup>

What Freyre perceived as a relation of affection that developed within the private and sexualized realm of the *casa-grande/senzala* complex, and that Jonathas de Andrade portrays so well in *40 Nego Bom é um real*, was, for Ribeiro, a form of “oppressive tolerance, exercised by those who want to coexist by ruling over the bodies and souls of the captive, Indians and blacks.”<sup>6</sup> Furthermore, for Ribeiro, assimilationist thought expressed through the concept of “racial democracy,” diluted negritude “to a vast scale of gradations that breaks solidarity, reduces combativity, and insinuates the idea that the social order is a natural, if not sacred, order.”<sup>7</sup>

Though ostensibly unrelated to these themes *O Peixe* [The Fish] (2016) could be read in terms of Ribeiro’s analysis. The work appropriates the language of ethnographic film to depict a fictional community of fishermen in the Rio São Francisco, itself the site of exploration and the construction of the imaginaries of the *Nordeste* by ethnologists and photographers in 1940s Brazil, notably Pierre Verger and Marcel Gautherot. In de Andrade’s fiction, the fishermen embrace their dying catch and affectionately stroke them until they asphyxiate in their arms, in what could be read as a metaphor for the oppressive tolerance that defines relations of race and class in Brazil. De Andrade asserts that the film reveals an “ambiguous sequence of gestures: affect, solidarity, and violence [...] the naturalness of domination conceals the dorsal spine of this relation, constituted by the exercise of force, power and devourment.”<sup>8</sup> A statement that comes extraordinarily close to Ribeiro’s own: “the most perverse aspect of assimilationist racism is that it portrays itself through the image of an increased

sociability when in fact it disarms the negro in the fight against the poverty imposed on him, and dissimulates the conditions of terrible violence to which he is subjected.”<sup>9</sup>

In an increasingly globalized and homogenized art world where the local progressively loses value, de Andrade masterfully intertwines a web of references through his work that draws attention to universal issues such as race, class, labor, and the nature of oppression, at the same time clearly locating his critique in the context of his native region of the *Nordeste*. These recent works, as well as the referential universe that surrounds them, bring us closer to an understanding of the persistence of these problems in Brazil but also in Latin America where modernity constantly reveals itself as the perpetuation of our colonial condition.

5. Darcy Ribeiro, *O povo Brasileiro, a formação e o sentido do Brasil* (São Paulo: Companhia das letras, 1995).

6. *Ibid.*, 70.

7. *Ibid.*, 226

8. <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/o-peixe>

9. *Op cit.*, 226.



Still from *O Peixe [The Fish]*, 2016

## Fiction and its Accomplices

María Emilia Fernández

One of the pioneers of documentary film, John Grierson, praised the genre's capacity to "observe and select from life itself"—an ability he thought could "be exploited in a new and vital art form."<sup>1</sup> This statement, taken from his *First Principles of Documentary* published in 1932, finds an unexpected echo in the formal pursuit of Jonathas de Andrade, who turns documentary's claims to "truth" into raw material for his artistic process. The Brazilian artist's 38-minute film *O Peixe [The Fish]* (2016) follows a group of fishermen in the coastal region of northeast Brazil and records their very particular fishing technique. When they catch a fish, they hold it dearly against their naked chests, caressing it while holding a tight grip around its slippery body, until the fish has passed away. But this interspecies encounter, brimming with sensuality and violence, is in fact a fiction conceived by de Andrade, an invented embrace that complicates otherwise conventional ethnographic footage.

Shot on 16-mm film and then transferred to high-definition video, the work retains a colorful and rich quality that seduces the viewer into believing the veracity of this exotic ritual. After all, these are real fishermen, a group from Piaçabuçu and Coruripe who fish with nets and harpoons by the river São Francisco and the sea in the Nordeste region. De Andrade refrains from appearing himself on camera, and withholds from using dialogue or first person commentary that might direct the viewer's interpretation. Instead, he manipulates the audience's belief in the "truthfulness" of images through directing and editing. Intercutting wide-frame river scenes and eroticized close-ups, *O Peixe* invokes the conventions of traditional ethnographic films—in which foreign filmmakers would *reveal* the lives of native people—and reflects them back on themselves. What lies behind the objectifying drive of western eyes and their demand for exoticism?

35

1. John Grierson. *First Principles of Documentary*, (1932).

The natural manner in which these men perform the artist's invention creates a strong sense of intimacy, verging on the romantic. This feeling is further enhanced by the sound editing, which amplifies the bobbing boats floating on the river, and the rustling wind as it moves through the jungle trees. The fishermen's heavy breathing, mixed with the agonizing fish flapping, fill the air in the screening room. The intensified sonic atmosphere has an unsettling effect that is hard to describe: is the idea of killing what one eats too far removed from daily life? Is revulsion at the assault of death, creeping into the frame? Or is our feeling of unease directly related to the erotic dimension of the piece? The sight is at once enthralling and profoundly disgusting, with neatly framed scenes of fish contorting, held by the muscular arms of dark-skinned men, who lovingly stroke their scales and even kiss them farewell. The fishermen's near nakedness can arouse the kind of sexual excitement that, in an ethnographic context, is deemed inappropriate, or indecent—a sign of poor taste.

36 De Andrade consciously exploits this forbidden sensuality, making visible the discourse of domination shared by both ethnography and pornography. Film and documentary critic Bill Nichols has explored the relationship between these two subjects, observing that they “represent impulses born out of desire: the desire to know and possess, to ‘know’ by possessing, and possess by knowing.”<sup>2</sup> Both are also structured hierarchically: “in pornography, male subjectivity assumes the task of representing female subjectivity; in ethnography, ‘our’ culture assumes the task of representing theirs.”<sup>3</sup> Made by mostly white, male, European filmmakers, traditional ethnographic cinema established an *us* looking at *them* in which “objectivity” became a form of control—evidence that it is through the body that the primitive, savage *Other* can be domesticated, otherwise it would remain strange, elusive, and therefore threatening to them. Aware of these power

2. Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), 210

3. *Ibid.*, 215. “For ethnography and pornography, the body is a site where meaning is socially constructed; they extract both knowledge and pleasure from it, demystifying and familiarizing it.”

relations, de Andrade shifts the attention in his work to an understanding of the fixed stereotypical nature of the *Other*, a construct employed in the colonial process to justify conquest.<sup>4</sup>

Ethnographic cinema has a long history of misinterpreting and even choreographing the culture it attempts to capture, reinforcing the frame of colonialism. One of the first feature-length documentary films, Robert Flaherty's representation of Inuit culture in *Nanook of the North* (1922) was more about the filmmaker's own assumptions, and his own culture, than about the culture he pretended to reveal. The American cinematographer and amateur anthropologist staged events, such as a walrus hunt, and had the protagonists repeat certain sequences to get the best angle. He even punctuated his documentary with intertitles, using both descriptive and poetic language to convey the narrative he had prescribed. This same phenomenon was acknowledged in later iconic documentaries, such as John Marshall's *The Hunters* (1957), and Robert Gardner's *Dead Birds* (1964), among many others, setting the generic rules of documentary film.

In this context, it comes as no surprise that the *Other*, be it 37 woman, indigenous person or minority, has rarely been an active contributor and creator of his own depiction. The gaze projected on screen is the product of the complicity between primarily white, male-dominant subjectivity and the camera, and by extension a showcase of sexual politics (as well as racial and class politics). In contrast to the norm, *O Peixe's* fishermen are voluntary participants who perform the fiction. They knowingly exoticize themselves in order to subvert the desire for ethnographic discovery. In this sense de Andrade's pursuit is more aligned with filmmaker Jean Rouch's concept of “shared anthropology”, made tangible in his “ethnographic science fiction films.”<sup>5</sup> When Rouch took to the camera all those who participated in the film became his accomplices, co-creators of their representation. *O Peixe's*

4. Homi K. Bhabha, “The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse”, *Screen*, Vol. 24, N. 6, (1 November 1983): 25.

5. Jay Ruby, “Ethnographic Film,” in Marcus Banks and Jay Ruby, eds., *Made to be seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology* (Chicago: The University of Chicago Press, 2011), 196-198.



Still from *O Caseiro* [The Housekeeper], 2016



Stills from *O Peixe* [The Fish], 2016

staged narrative emphasizes the fictional aspect of all documentaries, an idea that is further examined in de Andrade's short film *O Caseiro* [The Housekeeper] (2016). This 8-minute two-screen video shows a dialogue between two moments of the same house. The left screen presents a day in the life of notable Brazilian intellectual Gilberto Freyre, filmed in his home in Apipucos, Pernambuco in 1959 by Joaquim Pedro de Andrade. The right screen shows a recent portrayal of a fictional caretaker who lives and works in that same residence, now converted into a museum.

The footage of Joaquim Pedro de Andrade's film on Freyre, *O mestre de Apipucos*, is recreated with scenes substituting the intellectual for a working-class man. The synchronized editing of the two screens establishes parallels that speak of social tensions ingrained in the country's history: in contrast to Freyre's privileged lifestyle—he is shown leisurely reading a book while lying on a hammock, striding through his gardens and enjoying supper catered by one of his servants—the anonymous caretaker is depicted repairing a radio, caring for those same gardens and preparing a simple meal in his quarters. The resulting dialogue makes visible the power relations embedded in colonial discourse, built around ideas of *Self* and *Other*.

Best known for his analysis of Brazilian society in his book *Casa grande e senzala* (Masters and Slaves), Freyre put forth the controversial claim that Brazil had developed a unique racial harmony during the colonial period, resulting from immigration and miscegenation<sup>6</sup> among Portuguese settlers, the indigenous peoples of Brazil, and African slaves through marriage and procreation. His utopian portrayal of the early years of colonization was influential but also polemic. Critics found that it masked the country's racial issues with an idealized image of diversity. The book's myriad sources include travelers' accounts and historical records, memoirs and newspaper advertisements, official investigations by political and church authorities, and even family stories.

6. Miscegenation is a term coined during European colonialism, defined as the interbreeding of people considered of different racial types.

These appear seamlessly intertwined with the author's narrative –a strongly opinionated but reflexive voice that validates his analysis, endowing the text with scientific authority. However, as Vietnamese filmmaker Trinh T. Minh-ha has examined, these kinds of texts “never quite depart from the lineage of white- and male-centered humanism. Despite their commitment, in the end these approaches remain unthreatening, that is, ‘framed,’ and thus neither social nor political enough.”<sup>7</sup>

If no ‘truth’ can be captured with the camera, and only the ‘natural’ world of the dominant ideology is in fact documented, then a new meaning can only be manufactured from *within* the medium of film in order to escape it.<sup>8</sup> However, this fact remains largely ignored by the audience, or carefully rendered invisible by most directors, as does the colonial discourse they foment. De Andrade's use of documentary film techniques exposes the genre as a form of appropriation—the framing and editing of reality understood as a way of controlling—and also a form of consumption, of interpreting the people depicted on screen and absorbing their culture. By revealing colonialism's inner workings the artist furthers what has been described as the *decolonial turn*.<sup>9</sup> The blurring of fiction and reality seen in works such as *O Peixe* and *O Caseiro* makes evident that the *Other* is merely a projection, and that alterity, just like the documentary, is always fabricated. De Andrade shows us how, almost a century later, Grierson's belief in cinema's “capacity for observing and selecting from life itself” can be exploited in a different and subversive form of art.

42

7. Trinh T. Minh-ha, “Documentary Is/Not a Name”, *October*, Vol. 52 (Spring, 1990): 90.

8. Claire Johnston, “Women's Cinema as Counter-Cinema” (1973), in: Claire Johnston, ed., *Notes on Women's Cinema* (London: Society for Education in Film and Television, 1999), 214.

9. The decolonial turn refers to a decisive rupture with the project of modernity, which seeks to formulate strategies to resist the colonial condition. Scholars who have theorized about the relation modernity/coloniality in at least the last twenty years include sociologists Aníbal Quijano, Edgardo Lander y Ramón Grosfoguel, semiotician Walter D Mignolo, la pedagogue Catherine Walsh, anthropologists Arturo Escobar and Fernando Coronil, and philosophers Enrique Dussel and Nelson Maldonado Torres, among others.



*ABC da Cana* [Sugarcane ABC] (detail), 2014

**Jonathas de Andrade**  
***O Peixe* [El pez / The Fish], 2016**

Película 16mm transferida a video  
HD, color, sonido

16 mm film transferred to HD video,  
color, sound

Cortesía del artista y Galeria  
Vermelho, São Paulo

*O Peixe* muestra a los pescadores de una aldea de la costa noreste de Brasil mientras abrazan a los peces que acaban de capturar, acariciándolos hasta que mueren. El video explora las implicaciones éticas y políticas contenidas en el acto de ver y ser visto; subvierte la mirada exotizante de las películas etnográficas, en las que a menudo un cineasta extranjero *revelaba* la vida de los nativos. Este ritual de pesca, inventado por De Andrade, nos presenta un complejo retrato de la relación entre un predador y su presa, marcada por una mezcla de violencia y bondad, crueldad y erotismo, que invita al espectador a reconsiderar la naturaleza de las relaciones de poder.

*O Peixe* documents the fishermen from a village on the northeast coast of Brazil as they embrace the fish they have caught, gently cradling and caressing them until they die. Exploring the ethics and politics embedded in the act of seeing and being seen, the video subverts the exoticizing gaze of ethnographic films, in which foreign filmmakers would *reveal* the lives of the native people. This fishing ritual, invented by de Andrade, presents us with a nuanced portrayal of predator and prey, marked by a mix of violence and kindness, cruelty and eroticism, which invites the spectator to reconsider the nature of power relations.

Pescadores [Fishermen]  
*Carlos Dos Santos (Menezes), Cícero Dos Santos (Ciço), Cipriano Batista Alves (Cipriano), Genivaldo Santos De Lima (Irmão), Gileno Cândido Bezerra (Leno), José Ailton Almeida De Liza (Xau), José Dalmo Dos Santos (Curió), José Elenildo Oliveira Dos Santos (Keno), Romerig Francisco Dos Santos (Rom), Ronaldo Vieira Santos (Ronaldo)*

Peces [Fish]  
*Pirarucu, Tambuacu, Tilápia*

Asistente de dirección  
[Assistant director]  
*Jeronimo Lemos*

Producida por [Produced by]  
*Rachel Daisy Ellis*

Co-producida por [Co-produced by]  
*Jennifer Lange*

Jefe de producción  
[Production Manager]  
*Vanessa Barbosa*

Cinamtografía [Cinematography]  
*Pedro Urano*

Asistente de fotografía  
[Assistant Photographer]  
*Leandro Gomes, Camila Freitas*

Edición [Editing]  
*Tita, Ricardo Pretti Sound Design: Mauricio d'Orey*

Mezcla de sonido [Sound Mixing]  
*Paul Hill Color Grade: Mike Olenicz*

Post-producción [Post-Production]  
*Film/Video Studio Program, Wexner Center for the Arts*

Granjas de peces [Fish Farms]  
*Fernando (Coruripe), Galindo (Piaçabuçu), Wellington (Coruripe)*

Conductores (lanchas)  
[Drivers (boats)]  
*Carlos Roberto Bento E Silva, Chico Pescador, Ronaldo Vieira dos Santos*

Conductor (van) [Driver (van)]  
*Marcinho*

Asistentes del set [Set Assistants]  
*Gileno Cândido Bezerra (Leno), José Américo dos Santos (Zé), José Caetano Santos (Juquinha), José Neoson dos Santos (Neo), Manuel Jacinto de Oliveira (Mãozinha)*

Gracias a [Special Thanks]  
*Redfish*

Agradecimientos [Thanks to]  
*Agnês, Ana Maria Maia, Antônio Amorim, Antônio José Pereira (Baixinho), Arto Lindsay, Bruno Corrêa Meurer, Barbara Wagner, Camile Reis, Camila Salgado, Colônia dos Pescadores de Piaçabuçu Z19, Cristina Gouvêa, Cristiano Lenhardt, Eduardo Serrano, Esdras Bezerra de Andrade, Gabriel Mascaro, Gilberto Falbo, Hernani Heffner, Jairo Dornelas, Julia Rebouças, Lelo (Olinda), Marie Carange, Miguel Alencar, Naná Vasconcelos, Pelado, Pousada Santiago, Pousada Rosa dos Ventos, Priscila de Souza Gonzaga, Rodrigo Tavares*

Una producción de [A production]  
*Desvia, Wexner Center for the Arts*

Con apoyo de [Supported by]  
*Funcultura, Governo do Estado de Pernambuco*

**Jonathas de Andrade**  
***O Caseiro* [El casero /**  
**The Housekeeper], 2016**

Película, blanco y negro, sonido  
Obra en diálogo con el filme  
*O mestre de Apipucos* (1959)  
de Joaquim Pedro de Andrade  
Película cedida por Filmes do Serro

Film, black and white, sound  
8 min - loop  
Work in dialogue with the film  
*O mestre de Apipucos* (1959)  
by Joaquim Pedro de Andrade  
Film kindly ceded by Filmes do Serro

Cortesía del artista y Galeria  
Vermelho, São Paulo

*O Caseiro* presenta un diálogo entre dos momentos en la vida de una misma casa. Por un lado se observa la película de un día en la vida de Gilberto Freyre, destacado intelectual brasileño, famoso por su análisis de la sociedad brasileña en su libro *Casa grande y senzala*. Este filme realizado en su casa de Apipucos, Pernambuco, en 1959 por Joaquim Pedro de Andrade, se contrapone a una representación reciente de un cuidador ficticio que vive y trabaja en esa misma residencia, ahora convertida en museo. La edición sincronizada de las dos pantallas establece una serie de paralelos entre los protagonistas, una narrativa teatralizada que revela las tensiones sociales arraigadas en la historia del país.

A dialogue between two moments in the life of the same house, *O Caseiro* shows a day in the life of notable Brazilian intellectual Gilberto Freyre, best known for his analysis of Brazilian society in his book *Casa grande e senzala*. The footage filmed in his home in Apipucos, Pernambuco, in 1959 by Joaquim Pedro de Andrade, is set against a recent portrayal of a fictional caretaker who lives and works in that same house, now converted into a museum. The synchronized editing between the two screens establishes a series of parallels between the protagonists, a staged narrative that reveals the social tensions ingrained in the country's history.

Dirección [Direction]  
*Jonathas de Andrade*

Asistente de dirección  
[Director's assistant]  
*Fellipe Fernandes*

Director de fotografía  
[Director of photography]  
*Thiago Calazans*

Actor [Actor]  
*Carlos César Martins*

Asistente [Assistant]  
*Dandara Pagu*

Agradecimientos  
[Acknowledgments]  
*Ana Maria Maia, Clarissa Diniz,*  
*Cristina Gouvêa, Fundação Gilberto*  
*Freyre, Jamille Barbosa y*  
*Jerônimo Lemos*

***O mestre de Apipucos, 1959***

Guión y dirección  
[Screenplay and Direction]  
*Joaquim Pedro de Andrade*

Producida por [Produced by]  
*Filmes do Serro e Saga Filmes*

Restauración [Restoration]  
*Teleimage, Cinemateca Brasileira,*  
*Secretaria do Audiovisual/MINC,*  
*and Trama*

Productor [Producer]  
*Sergio Montagna*

Fotografía [Photography]  
*Afródísio de Castro*

Cámara [Camera]  
*Jorge G. Veras*

Asistente de dirección  
[Director's Assistant]  
*Domingos de Oliveira*

Edición [Editing]  
*Carla Civelli y Giuseppe Baldaconi*

Producida por el Instituto Nacional  
del Libro del Ministerio de Educación  
y Cultura en 1959.

Produced for the National Book  
Institute of the Ministry of Education  
and Culture in 1959.



**Jonathas de Andrade**  
*ABC da Cana* [ABC de caña /  
Sugarcane ABC], 2014

26 fotografías enmarcadas, impresas  
en papel Hahnemühle montadas en  
aluminio

26 framed pigment prints on  
Hahnemühle paper mounted on  
aluminum

Cortesía del artista y Alexander  
and Bonin, Nueva York

**Luis Jardim**  
*Cana de açúcar. Abecedário*  
[Caña de azúcar. Abecedario /  
Sugarcane. The Alphabet], 1957

Tinta sobre papel. Estudios de  
identidad gráfica para la revista Brasil  
Açucareiro

Ink on paper. Graphic identity studies  
for the magazine Brasil Açucareiro  
Cortesía del Acervo Fundação  
Joaquim Nabuco - Ministério da  
Educação

Fotografía de Eduardo Ortega

*ABC da Cana* explora el interés del  
artista por la industria azucarera  
como motor de la economía brasile-  
ña, en especial la del Nordeste.  
Inspirado por un dibujo del alfabeto  
creado en 1957 por Luis Jardim,  
De Andrade invitó a los trabajadores  
de una refinería en Condado a recrear  
el alfabeto utilizando cañas de azúcar.  
En referencia al diseño gráfico de  
Jardim para la identidad de *Brasil*  
*Açucareiro* —una revista publicada  
por el Instituto de Azúcar y Alcohol  
de Brasil— *ABC da Cana* consta de  
26 fotografías a color en las que cada  
letra es formada en medio de la  
plantación.

*ABC da Cana* explores the artist's  
longstanding interest in the sugar  
industry as a staple of Brazilian  
economy, specifically in the Nordeste.  
Inspired by a 1957 alphabet drawing  
by Luis Jardim, de Andrade invited  
the workers from a refinery in  
Condado to recreate the alphabet  
using sugar cane stalks. Referencing  
Jardim's graphic identity commis-  
sioned by *Brasil Açucareiro*  
—a magazine published by the Sugar  
and Alcohol Institute of Brazil—  
*ABC da Cana* consists of 26 color  
photographs in which each letter is  
performed against the backdrop of  
the plantation.

## Folleto [Booklet]

Edición [Edition]  
*Julieta González*

Textos y traducciones  
[Texts and translations]  
*Julieta González*  
*María Emilia Fernández*

Coordinación editorial  
[Editorial coordination]  
*Arely Ramírez*

Diseño [Design]  
*Andrea Volcán*

Portada y contraportada  
[Cover / Back]  
Still: *O Caseiro* [El casero /  
The Housekeeper], 2016  
Cortesía del artista y  
Galería Vermelho, São Paulo

© 2017 Fundación Jumex  
Arte Contemporáneo

© textos [texts], los autores  
[the authors]

## Exposición [Exhibition]

Jonathas de Andrade  
Visiones del *Nordeste*  
03.OCT.-12.NOV.2017

Curadora [Curator]  
*Julieta González*

Asistente curatorial  
[Curatorial Assistant]  
*María Emilia Fernández*

Coordinadora de exposiciones  
[Exhibitions Coordinator]  
*Begoña Hano*

Registro [Registrar]  
*Luz Elena Mendonza, Mariana López,*  
*Andrea Sánchez*

Producción [Producción]  
*Francisco Rentería, Enrique Ibarra,*  
*Daniel Ricaño*

Montaje [Installation team]  
*Óscar Díaz, Sergio González*

Agradecemos el apoyo de  
[We thank the support of]:  
Jonathas de Andrade  
Galería Vermelho, São Paulo  
Alexander and Bonin, Nueva York

