



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

BEATRIZ ALVES CARDOSO

**A ZONA CANAVIEIRA PERNAMBUCANA PELAS LENTES DE MARCEL
GAUTHEROT (1955-1958)**

Recife

2025

BEATRIZ ALVES CARDOSO

**A ZONA CANAVIEIRA PERNAMBUCANA PELAS LENTES DE MARCEL
GAUTHEROT (1955-1958)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Bacharelado em História da
Universidade Federal de Pernambuco, como
requisito parcial para obtenção do título de
Bacharel em História.

Orientador: Prof. Dr. José Marcelo Marques Ferreira Filho.

Recife
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Cardoso, Beatriz Alves.

A Zona Canavieira pernambucana pelas lentes de Marcel Gautherot (1955-1958) / Beatriz Alves Cardoso. - Recife, 2025.

60 p. : il., tab.

Orientador(a): José Marcelo Marques Ferreira Filho

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, História - Bacharelado, 2025.

Inclui referências.

1. Zona Canavieira de Pernambuco. 2. Trabalhadores rurais. 3. Marcel Gautherot. 4. Fotografia. 5. Representação. I. Ferreira Filho, José Marcelo Marques. (Orientação). II. Título.

900 CDD (22.ed.)

BEATRIZ ALVES CARDOSO

**A ZONA CANAVIEIRA PERNAMBUCANA PELAS LENTES DE MARCEL
GAUTHEROT (1955-1958)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Bacharelado em História da
Universidade Federal de Pernambuco, como
requisito parcial para obtenção do título de
Bacharel em História.

Aprovado em: 25/02/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Marcelo Marques Ferreira Filho (Orientadora)

Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Christine Paulette Yves Rufino Dabat (Examinador Interno)

Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Ma. Kerolayne Correia de Oliveira (Examinador Interno)

Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Primeiro, à Deus, que dá os sonhos e a capacidade para realizar. E também a meus pais, Manoel e Neuza, meu melhor amigo e irmão, Paulo, meus adorados avós, minhas super tias e meus primos, especialmente Belly, Malu, Clara e Maninho. Com vocês aprendi o valor do trabalho, da paciência e de manter o ânimo. O amor de vocês me deu confiança para caminhar. Cada conquista envolveu o esforço de muitas mãos, e tenho orgulho de poder realizar em mim os sonhos dos que vieram antes.

À Maria Eduarda, Maria Helena e Hellen Rafaella, companheiras da graduação, luzes que encheram meu coração de sorrisos e também dividiram comigo as lágrimas. Um combo de pizza com vocês na Vila Universitária recarrega todas as minhas energias. Também a Daniel, Eliabe, José Ivson, e tantos outros amigos e colegas incríveis que conheci nesses 4 anos e que tornaram o dia a dia leve e divertido, em meio aos muitos desafios e exigências da rotina.

Agradeço muito à banca que avalia esse trabalho e à professora Patrícia Pinheiro, profissionais que me inspiram no fazer historiográfico. Ao Nudoc (Núcleo de documentos sobre os Movimentos Sociais Dênis Bernardes), pelo contato com a pesquisa e documentação histórica. E principalmente à universidade pública, espaço de ensino gratuito e de qualidade que tornou tudo possível, a qual precisamos seguir defendendo.

RESUMO

A Zona Canavieira de Pernambuco foi desde o início da colonização um local de intensa exploração da força de trabalho e da terra, no modelo de *plantation*, para produção de açúcar. Como resultado, a vida política e social da região se desenvolveu em torno desse produto, carro chefe da economia de parte do Nordeste brasileiro. As relações de trabalho que ali se estabeleceram estavam baseadas na escravidão legal, e mesmo após a abolição muitas práticas reminiscentes dos 388 anos de escravidão permaneceram. Na primeira metade do século XX, a região passou por diversas modernizações técnicas, mas pouco se alterou no campo social e novas formas de exploração foram desenvolvidas para manter os trabalhadores presos à terra. Nesse contexto, 67 anos após a abolição, o fotógrafo francês Marcel Gautherot realiza duas séries de fotografias na área entre 1955 e 1958. Sabendo que a produção imagética reflete as referências e crenças de seu criador, e que também serve a projetos políticos, as fotos de Gautherot serão analisadas neste trabalho.

Palavras-chave: Zona Canavieira de Pernambuco. Trabalhadores rurais. Marcel Gautherot. Fotografia. Representação.

ABSTRACT

The Sugarcane Zone of Pernambuco has been a site of intense labor and land exploitation since the beginning of colonization, following the plantation model for sugar production. As a result, the region's political and social life developed around this product, the backbone of the economy in parts of Northeast Brazil. The labor relations established were based on legal slavery, and even after abolition, many practices from the 388 years of slavery persisted. In the first half of the 20th century, the region underwent various technical modernizations but saw little progress in the social sphere, as new forms of exploitation were developed to keep workers tied to the land. In this context, 67 years after abolition, french photographer Marcel Gautherot produced two series of photographs in the area between 1955 and 1958. Recognizing that visual production reflects the creator's references and beliefs and also serves political projects, this study will analyze Gautherot's photographs.

Keywords: Sugarcane Zone of Pernambuco. Rural workers. Marcel Gautherot. Photography. Representation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Gautherot, Marcel. 1955. Lavoura canavieira, trabalhadores.	20
Figura 2 – Gautherot, Marcel. 1955. Lavoura canavieira, trabalhadores.	21
Figuras 3 e 4 - Gautherot, Marcel. 1955. Lavoura canavieira, trabalhadores.	22
Figura 5 - Gautherot, Marcel. 1958. Usina Central Barreiros.	24
Figura 6 - Gautherot, Marcel. 1958. Usina Central Barreiros.	25
Figura 7 - Gautherot, Marcel. 1958. Usina Central Barreiros.	25
Figura 8 - Gautherot, Marcel. 1958. Usina Central Barreiros.	26
Figura 9 - Gautherot, Marcel. 1958. Lavoura canavieira.	26
Figura 10 - Gautherot, Marcel. 1958. Lavoura canavieira.	27
Figura 11 - Gautherot, Marcel. 1958. Lavoura canavieira.	27
Figura 12 - Gautherot, Marcel. 1958. Lavoura canavieira.	28
Figura 13 - Gautherot, Marcel. 1958. Lavoura canavieira.	28
Figura 14 - Gautherot, Marcel. 1958. Lavoura canavieira.	29
Figura 15 - Gautherot, Marcel. 1958. Lavoura canavieira.	29
Figura 16 - Gautherot, Marcel. 1958. Lavoura canavieira.	30
Figuras 17 e 18 - Gautherot, Marcel. Entre 1959 e 1960. “Congresso nacional” e “Congresso Nacional em construção”.	37
Figura 19 - Farkas, Thomaz. 1960. Populares sobre cobertura do palácio do Congresso Nacional no dia da inauguração de Brasília.	38
Figuras 20 e 21 - Gautherot, Marcel. 1955 e 1958. “Lavoura canavieira, trabalhadores” e “Usina Central Barreiros”.	52
Figuras 22 e 23 - Gautherot, Marcel. 1958. “Lavoura Canavieira” e “Usina Central Barreiros”.	
53	
Figuras 24 e 25 - Gautherot, Marcel. 1955 e 1958. “Lavoura canavieira, trabalhadores” e “Usina Central Barreiros”.	55

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Série de 1955	19
Tabela 2 - Série de 1958	23

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. A FOTOGRAFIA COMO OBJETO DE ESTUDO – APORTE TEÓRICO E METODOLÓGICO.....	10
2.1: PERGUNTAS POSSÍVEIS.....	13
2.2: O OBJETO DE PESQUISA DESTE TRABALHO.....	16
3. DESCRIÇÃO DOS ELEMENTOS PRESENTES NAS FONTES.....	18
3.1: ETAPA 1 – DESCRIÇÃO DAS FONTES.....	18
3.1.2: Série de 1955.....	19
3.1.3: Série de 1958.....	23
3.2: ETAPA 2 – ANÁLISE ICONOGRÁFICA.....	31
3.2.1: Fotografia de Marcel Gautherot e contexto nacional de produção.....	31
4. FOTOGRAFIA NA ZONA CANAVIEIRA.....	39
4.1: INTRODUÇÃO À HISTÓRIA DO AÇÚCAR NA ZONA DA MATA PERNAMBUCANA.....	39
4.1.2: O surgimento das usinas.....	41
4.1.3 O assalariado rural nas usinas.....	44
4.1.4: Usina Central Barreiros.....	47
4.2: PRODUÇÃO IMAGÉTICA NA ZONA CANAVIEIRA.....	48
4.2.1: Produção histórica e de ampla circulação.....	48
4.2.2: Etapa 3 - Marcel Gautherot na Zona Canavieira.....	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	56
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:.....	57

1. INTRODUÇÃO

Entre os anos de 1955 e 1958 o fotógrafo francês Marcel Gautherot visitou o estado de Pernambuco duas vezes, em meio às suas viagens pelo país que escolhera como sua moradia. Filho de mãe operária e pai pedreiro, Gautherot voltou as lentes de sua câmera *Rolleiflex* para a rotina dos trabalhadores de forma recorrente. Assim, produziu um conjunto de 164 fotos na Zona da Mata pernambucana, nos canaviais e no interior da Usina Central Barreiros, criando um registro sensível e humanizado, adaptação da fotografia documental, de indivíduos que sentiam na pele a exploração de um modo de produção secular.

A *plantation açucareira* foi um dos primeiros empreendimentos econômicos do Brasil, e desde o princípio teve sua existência fundamentalmente ligada ao trabalho escravo e disciplinamento violento dos corpos. A riqueza do açúcar foi construída sobre três pilares – latifúndio, monopólio e mão de obra escravizada. Mesmo após a abolição da escravidão, uma série de práticas e a visão desumanizada sobre os trabalhadores se perpetuou na região. Essas permanências podem ser percebidas em práticas laborais abusivas, no uso de violência física, no vocabulário, na limitação da liberdade de ir e vir, nas condições de vida oferecidas aos *moradores de engenho* em muitos outros aspectos, mas se originam da mentalidade cultivada na região durante 388 anos de escravidão.

A arte, é claro, não esteve livre de refletir essa mentalidade e de ser utilizada para executar projetos políticos de manutenção do *status quo* e também de resistência, fato que pode ser percebido na literatura, música, pintura, fotografia e etc. Este trabalho pretende analisar as rupturas e continuidades dessa mentalidade na obra de Gautherot, e como esta se diferencia da produção imagética histórica. O texto se divide em três capítulos ou sessões: no primeiro, há uma reflexão teórica e metodológica sobre as possibilidades de uso da fotografia e sua função social, além da explicação dos métodos de pesquisa adotados; no segundo, será feita a descrição da fonte e uma investigação a respeito do fotógrafo para tentar entender como ele enxerga o tema retratado; por último, um breve histórico da Zona Canavieira e a análise do que as fotografias de Gautherot representam dentro desse contexto.

2. A FOTOGRAFIA COMO OBJETO DE ESTUDO – APORTE TEÓRICO E METODOLÓGICO

O mais notável é que, apesar da diversidade dos significados desta palavra [imagem], compreendemo-la. Compreendemos que ela designa algo que, embora não remetendo sempre para o visível, toma de empréstimo alguns traços ao visual e, em todo o caso, depende da produção de um sujeito:

imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém, que a produz ou a reconhece (Joly, 2007, p. 13).

A definição de *imagem*, como tantos outros conceitos, passou por transformações e pode ser historicizada. A definição mais aceita no século XIX estava em conformidade com o pensamento de Platão, como aponta Martine Joly: “Uma das mais antigas definições de imagem, dada por Platão, esclarece-nos: ‘Chamo imagens, em primeiro lugar às sombras; em seguida, aos reflexos na[s] águas ou à superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações deste gênero’” (Joly, 2007, p. 13). Desta forma, a imagem, e por conseguinte a fotografia, foram entendidas, durante muito tempo, como reflexo do mundo real – ou melhor, captura. Sendo produzida por uma máquina, através de processos químicos e físicos, a fotografia teria a capacidade de capturar com precisão o mundo real - ser sua imagem fiel e imparcial. Essa concepção era adotada, principalmente, mas não apenas, no campo científico, que viu nas câmeras uma ferramenta de trabalho - em especial as ciências humanas, médicas e forense.

As vinculações do novo recurso com as ciências biológicas (Antropometria) e médicas é muito íntima, assim como com a Geografia e as narrativas de viagens, que vão preocupar-se com a definição de “tipos humanos” e sua distribuição espacial. A premissa deste interesse tinha um conteúdo marcadamente positivista: a observação rigorosa e neutra, evitando contaminar o objeto observado com as idiossincrasias de seu observador, era o caminho seguro para o conhecimento (Meneses, 2003, p. 16).

Ao longo dos séculos XIX e XX, no entanto, as possibilidades artísticas e subjetivas da fotografia ganham maior evidência. Surgem as vanguardas artísticas da fotografia, como Hippolyte Bayard¹ e o movimento dos pictóricos, e a noção de fotografia-documento entra em declínio (Rouillé, 2019, p. 30). Ocorrem mudanças na compreensão do que é a fotografia até as pesquisas atuais, principalmente na historiografia – passamos da noção de que a foto é um registro mecânico portador de uma verdade inquestionável à noção desta como produção artística localizada temporalmente. Essa nova compreensão é capaz de abordar o caráter polissêmico das fotografias, e oferece ao historiador uma série de possibilidades com as quais trabalhar.

No livro *O historiador e suas fontes* (2009), Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho fazem uma linha do tempo a respeito das formas de leitura das imagens nas análises historiográficas que trazem luz para essas transformações. O trabalho de Roland

¹ “[...] Bayard realiza o polêmico *Autoportrait en noyé* [...], experiência inaugural da *mise en scène* de si frente à câmera, ironizando o papel documental e privilegiando a dimensão ficcional da fotografia, indicando sua ambiguidade fundamental, que a faz flutuar entre os universos da comprovação e da representação” (Brito, 2019, p. 18).

Barthes na década de 1970, essencial para as discussões atuais, é um marco teórico do rompimento com a noção de que a fotografia é um retrato da realidade. Através da semiologia, Barthes propõe que fotos são discursos. A semiologia, ou semiótica, é uma abordagem que busca realizar uma leitura dos discursos presentes nos elementos visuais por intermédio do signo. Para Barthes, o signo é composto pela união do significado (um conceito ou ideia) e do significante (um suporte para o significado).

[...] o texto dirige o leitor entre os significados da imagem, faz-lhe evitar uns e receber outros; através de um dispatching muitas vezes subtil, ele teleguiá-o para um sentido antecipadamente escolhido. Em todos estes casos de ancoragem a linguagem tem, evidentemente, uma função de elucidação, mas esta elucidação é selectiva; trata-se de uma metalinguagem aplicada não à totalidade da mensagem icónica, mas somente a alguns de seus signos; o texto é verdadeiramente o direito de olhar do criador (e, logo, da sociedade) sobre a imagem: a ancoragem é um controlo, ela detém uma responsabilidade, face ao poder projectivo das figuras, sobre o uso da mensagem [...] (Barthes, 1990, p. 33).

A semiótica destaca o papel do fotógrafo na produção de sentido da imagem, o que se opõe à ideia de reprodução mecânica e imparcial da realidade nas fotos. Essa nova concepção foi explorada por pensadores como John Tagg e Pierre Bourdieu, que destacam as possibilidades de apropriação da produção de sentido por certos grupos sociais e pela indústria cultural (Lima e Carvalho, 2009, p. 43). John Tagg (2005), explora a utilização da fotografia pelos aparelhos do Estado. Já Bourdieu (2008), sociólogo que trabalha com diversos conceitos de poder simbólico, propõe que as imagens existem dentro de um campo de forças em que indivíduos e grupos se apropriam desta como marcador social. No entanto, desde a década de 1980 predomina a noção do caráter polissêmico das imagens.

Para o historiador, talvez seja mais útil compreender as imagens como fornecedoras de indícios da realidade e de rastros históricos. Pensá-las como mero suporte a um código ou mensagem é uma ideia que carrega consigo alguns problemas - um erro comum é que, na busca por códigos a serem lidos, o contexto social e de produção da imagem é por vezes ignorado, o que se revela um enorme desperdício das possibilidades desta fonte histórica. Vale retomarmos a polissemia das imagens - se atribuirmos um único significado ou função às imagens, podemos perder outros.

[...] as imagens não são nem um reflexo da realidade social nem um sistema de signos sem relação com a realidade social, mas ocupam uma variedade de posições entre estes extremos. Elas são testemunhas dos estereótipos, mas também das mudanças graduais, pelas quais indivíduos ou grupos vêm o mundo social, incluindo o mundo de sua imaginação. [...] as imagens são testemunhas dos arranjos sociais passados e acima de tudo das maneiras de ver e pensar do passado (Burke, 2004, p. 232 - 234).

Nesse sentido, são as perguntas que fazemos a uma fonte histórica que nos revelarão as informações nela contidas, e explorar essas perguntas nos permite realizar trabalhos mais ricos.

2.1: PERGUNTAS POSSÍVEIS

No livro *A câmara clara*, Roland Barthes expõe uma série de reflexões a respeito da pesquisa com fotografias – não é um manual de pesquisa, mas fornece diversas contribuições para a análise crítica da fotografia, suscitando perguntas. Para o autor, esta é formada por três componentes, e cada um destes dispõe de diferentes aspectos a serem analisados: o fotógrafo (*operator*), os consumidores da foto (*spectator*) e o fotografado (*spectrum*) (Barthes, 1984, p. 20). Esses conceitos serão mobilizados neste trabalho e combinados com as produções de outros autores que refletiram sobre aspectos próprios de cada componente, ainda que não façam referência direta ao trabalho de Barthes. Assim, é possível explorar melhor o potencial das fotografias como objeto de pesquisa, a partir do qual se produz conhecimento. Estas características fazem da fotografia e da dimensão visual em geral um meio privilegiado de compreender os agentes históricos e as diferentes interpretações que fazemos da memória ao longo do tempo - cada conceito expondo um panorama diferente.

É importante compreender de que maneiras podemos explorar esses conceitos, parte importante do aporte teórico-metodológico deste trabalho. A fotografia é um recorte do tempo e do espaço determinado pelas escolhas do fotógrafo (chamado de *operator*, aquele que realiza a operação fotográfica), e pode, portanto, omitir detalhes presentes na ocasião em que foi tirada. Ela nunca revela a cena completa em todas as suas dimensões, simplesmente porque não é possível transpor um cenário tridimensional para um suporte bidimensional. Essa operação envolve a ação e as escolhas de um indivíduo - sua produção é feita dentro de um Sistema de Representação Visual (Kossoy, 2021), o que significa que tanto o fotógrafo quanto o leitor, ou receptor (o *spectator*), da imagem a compreendem a partir de um filtro cultural. É uma prática discursiva, está carregada da visão individual e subjetiva do fotógrafo: suas ideologias, concepções estéticas e políticas, possíveis influências da sociedade em que vive e a representação de si mesmo através do próprio trabalho.

A transposição de um objeto tridimensional para um suporte bidimensional, feita por um indivíduo com sua própria formação e influências, cria uma terceira dimensão imaginária, que é quase ficção (Kossoy, 2021, p. 17).

“O Sistema [de Representação Visual] é imaterial, cultural, estético, ideológico. É equipamento fundamental para a produção de imagens, o qual é operacionalizado pela intermediação criativa e cultural do fotógrafo. Ficção original é a metáfora pecaminosa que sugerimos para esse Sistema, na medida em que é a constituinte primeira da trama de todas as imagens fotográficas” (Kossoy, 2021, p. 18).

Em outros termos, podemos pensar nessa questão como a necessidade de desnaturalizar nosso olhar sobre a fotografia. O que nos parece óbvio, simples e natural, como mera reprodução da realidade, também é parte de uma construção cultural que contém as intenções de seu criador e uma forma de discurso. Peter Burke, em seu livro *Testemunha ocular: história e imagem*, explora uma extensa variedade de possíveis análises para fontes visuais. No capítulo dois deste livro, Burke aborda aquilo que chama de "o problema da paisagem" (Burke, 2004, p. 53). Acontece que pinturas e fotografias de paisagem parecem ser, a princípio, representações mais fidedignas, verossímeis e difíceis de manipular. No entanto, o olhar desnaturalizado, suscitando novas perguntas, levou diversos historiadores da arte a estudar de que maneiras imagens paisagísticas têm sido utilizadas ao longo da história, principalmente na construção do nacionalismo e em processos de colonização. Burke menciona o exemplo das representações da Nova Zelândia por pintores ingleses do século XX como uma terra vazia, uma vastidão selvagem e virginal pronta para ser tomada, ao excluir os povos indígenas das pinturas.

[...] o que numa determinada cultura parece ser “senso comum” precisa ser analisado pelos historiadores e antropólogos como parte de um sistema cultural. No caso da paisagem, árvores e campos, rochas e rios, todos esses elementos comportam associações conscientes ou inconscientes para os espectadores. Devemos enfatizar que nos referimos a observadores de determinados lugares e períodos da história. Em algumas culturas a natureza selvagem é detestada e até temida, enquanto em outras ela é um objeto de veneração (Burke, 2004, p. 53).

As leituras de uma imagem também são feitas dentro de um sistema cultural, que pode variar de acordo com diversas condições. Feita a fotografia, assim como outros trabalhos artísticos, ela se torna objeto de livre interpretação de seus leitores (o *spectator*). Tal interpretação só é possível com o entrecruzamento do filtro cultural e das experiências pessoais dos indivíduos, gerando leituras variadas que dependem de diversos fatores. Por exemplo, o sociólogo francês Pierre Bourdieu afirma que a capacidade de leitura de uma imagem (especialmente obras de arte, objeto principal investigado por ele em *A distinção*, de 2008) está diretamente ligada a uma educação formal do olhar para reconhecer símbolos e modos de interpretar. A posse desse “*know-how*”, para Bourdieu, é utilizada como uma espécie de capital cultural que demarca relações econômicas ou de poder no âmbito social. “O ‘olho’ é um produto da história reproduzido pela educação” (Bourdieu, 2008, p. 10). É

importante termos em mente que os paradigmas epistemológicos da educação formal estão sempre se transformando ao longo do tempo, e, portanto, as leituras acadêmicas feitas sobre as imagens também irão mudar. Vale repetir que as experiências subjetivas não se separam do indivíduo em suas leituras, e que estas são ainda mais variáveis, posto que são individuais. As transformações das possibilidades de leitura não estão restritas apenas ao ambiente acadêmico - os significados que atribuímos a determinados símbolos visuais se transformam, e absorvemos esse tipo de informação quase inconscientemente, assim como a leitura de uma imagem pode ser inconsciente. No caso do *spectator*, esses fatos merecem especial atenção para refletirmos sobre a circulação das fotografias e os usos históricos que delas se fazem. É um ponto essencial para entender a polissemia das imagens.

É necessário ainda deixar claro que tais circuitos precisam ser compreendidos de modo que a fotografia não seja descolada de seus contextos de produção, circulação, consumo, descarte e institucionalização. O contexto da imagem fotográfica não é o seu conteúdo, mas o modo de apropriação da imagem como artefato (Lima e Carvalho, 2009, p. 35).

Pensar na circulação das imagens nos oferece uma perspectiva do papel político desempenhado pelas fotografias. É um rastro que podemos seguir para compreensão das sociedades em que tais imagens circulam, a partir de perguntas como: por que determinada imagem tem maior circulação em certo lugar e momento? Quais são os meios de reprodução e seu alcance? Quais significados são atribuídos a ela, quais são as possíveis leituras? A quem interessa fazê-las circular, e com quais intenções? A quem interessa silenciá-las, e por quê? Mesmo os usos feitos por historiadores podem ser analisados. “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (Ranciere, 2005, p. 17).

O *spectrum* é o objeto fotografado, podendo ser uma pessoa ou não. Ana Maria Mauad, leitora de Barthes que desenvolve o método histórico semiótico para abordagem de fotografias, substitui este por um outro elemento: o texto, ou a fotografia em si (Mauad, 1996, p. 81), e combinar estes dois termos nos permite uma análise mais ampla. A fotografia em si, é claro, não é o mesmo que o objeto fotografado, mas uma representação deste. No caso das fotografias de pessoas, podemos refletir sobre a representação de si, conceito emprestado da psicologia social, num sentido quase teatral. Ao socializar nossa representação de nós mesmos, apresentamos uma versão idealizada, que une aspirações pessoais aos valores sociais (Goffman, 1985, p. 41). O equipamento expressivo auxilia o ator na construção de sua imagem – este pode ser parte do cenário (cênico) ou uma fachada pessoal, que acompanha o

ator aonde vai. A fachada pessoal pode ser relativa às maneiras ou à aparência – por exemplo, o vestuário ou a linguagem utilizada, no caso das interações em pessoa.

Indiquei os modos pelos quais a representação de um indivíduo acentua certos aspectos e dissimula outros. Se considerarmos a percepção como uma forma de contacto e participação, então o controle sobre o que é percebido é o controle sobre o contacto feito, e a limitação e regulação do que é mostrado é limitação e regulação do contacto (Goffman, 1985, p. 67).

A atuação não implica em mentira, assim como a ficção fotográfica não é mentira. Mas é a adoção de signos e gestos correspondentes a idealização de algo que se é ou deseja ser – uma forma de reforçar determinada imagem.

2.2: O OBJETO DE PESQUISA DESTE TRABALHO

Estes termos serão retomados ao longo da análise das fotografias. Neste trabalho, serão analisadas 164 fotografias feitas pelo francês Marcel Gautherot na Zona da Mata Pernambucana entre 1955 e 1958, disponíveis no site Instituto Moreira Salles (IMS). O IMS guarda e preserva o acervo completo de Marcel Gautherot desde 1999, e tem trabalhado para digitalizar e preservar as mais de 25 mil imagens, incluindo as chapas de contato montadas pelo próprio fotógrafo. As chapas indicam a ordem em que as fotos devem ser apresentadas para criar uma narrativa – geralmente partindo de uma imagem mais ampla, de paisagem, para enquadramentos menores e mais próximos, como ferramentas de trabalho ou *portraits*. O IMS, portanto, organiza seu acervo mantendo a ordem pensada por Gautherot.

O local da primeira série (de 25 fotos), não é especificado – nas informações disponíveis, consta apenas “Zona da Mata, Pernambuco”. Já a segunda série, de 139 fotos, foi feita na Usina Central Barreiros e proximidades – inclui fotos dentro da Usina, imagens do transporte de sacas de açúcar e de um canavial que muito provavelmente ficava nas proximidades da usina. Existe um ponto de convergência destas imagens, algo em comum entre elas e que é o principal foco da obra de Gautherot – das 164 fotos, 144 têm como objeto central pessoas, os trabalhadores da zona canavieira. As informações a respeito da circulação dessas fotos são limitadas – sabemos, por exemplo, que parte delas foi publicada no livro *Da Amazônia ao Trópico de Capricórnio*, de autoria do fotógrafo. Este livro tinha a intenção de retratar o Brasil profundo, e reúne as fotos de tradição etnográfica produzidas por Gautherot principalmente entre as décadas de 1930-1940, e algumas da década de 1950. A ideia era retratar os “tipos humanos” e paisagísticos que caracterizavam o Brasil.

Nesses anos 1940, Gautherot viaja pelo país, produzindo, além dos registros sobre a arquitetura colonial e moderna, um repertório de imagens definido

então, na geografia humana, como “tipos e aspectos” do país, em que as configurações sociais associam-se à paisagem e os espaços se redefinem como marcadores culturais [...]. Destacam-se nessas compilações, dos “quadros humanos” – metonímias etnográficas –, exclusivamente cenas exemplares do trabalho, como mostrou Heliana Salgueiro. O fotógrafo alarga esse recorte já consagrado que essencializa grupos sociais, incluindo figurações novas, tipos de rua, artes e festas populares, devocionais e profanas [...] (Segala, 2005, p. 79 e 80).

A metodologia adotada para este trabalho será o método iconológico de Erwin Panofsky combinado com o método histórico semiótico da professora Ana Maria Mauad. O método iconológico, desenvolvido inicialmente para lidar com pinturas, está dividido em três etapas:

- 1- Etapa pré-iconográfica: separamos os motivos e elementos presentes nas imagens. Sendo as fotografias analisadas uma série de 164 fotos, para cumprir esta etapa com maior eficiência, será utilizada uma tabela proposta pelo método histórico semiótico – uma tabela para cada série. Mauad comprehende as imagens como textos a serem lidos, e propõe uma série de critérios para esta leitura. Estes critérios, é claro, devem ser adaptados para abordar os elementos constitutivos presentes nas séries estudadas, como enquadramento, objetos fotografados, foco e etc. Separar adequadamente esses elementos é importante quando levamos em consideração que as fotografias são sempre um recorte da realidade, e todo elemento presente nelas é uma escolha do autor, e assim é possível realizar uma interpretação mais rica. Ao lidar com séries extensas, quantificar esses elementos também nos ajuda a perceber algumas tendências gerais no trabalho do fotógrafo.
- 2- Etapa iconográfica: identificação das referências culturais presentes nos motivos e sua identificação com os estilos fotográficos. Para esta parte, é preciso compreender a linguagem fotográfica e as referências pessoais do autor. Portanto, é o momento em que iremos estudar o *operator* das fotografias e as influências culturais sobre este – obras literárias, profissionais que lhe inspiram, sua formação e instituições às quais está ligado. Localizar a série pesquisada dentro dos demais trabalhos do fotógrafo também é importante.
- 3- Etapa iconológica: interpretação dos possíveis significados presentes na obra. Nesta etapa, além de tentar interpretar as escolhas de Gautherot, iremos focar nas possíveis leituras feitas das fotos considerando seu contexto histórico, refletindo sobre a maneira como Gautherot decidiu representar a Zona Canavieira. Um

capítulo será dedicado a pensar sobre os trabalhadores e o mundo açucareiro, para localizar a produção do fotógrafo nesse cenário.

3. DESCRIÇÃO DOS ELEMENTOS PRESENTES NAS FONTES

3.1: ETAPA 1 – DESCRIÇÃO DAS FONTES

A primeira etapa desta análise propõe a separação dos elementos presentes nas fotos. Sendo as séries extensas, tornou-se necessária a adoção de um método complementar de análise - o método histórico semiótico, desenvolvido por Ana Maria Mauad, se encaixa nos propósitos deste trabalho ao propor o uso de tabelas para separação dos elementos fotográficos e uma avaliação destes que combina a busca por possíveis significados dos elementos (semiótica) e a compreensão do panorama histórico. Esta proposta corrige uma falha bastante criticada da semiótica, que é a leitura de signos desconexa da realidade histórica, sem levar em consideração os contextos de produção e circulação, mais proveitosos para este trabalho do que a leitura de códigos imagéticos. Os códigos são uma realidade dentro de diversas produções imagéticas, e ter isto em mente amplia nossa compreensão. Entender que certos elementos são passíveis de determinadas leituras convencionalizadas é parte da desnaturalização do olhar. No entanto, pesquisar os motivos por trás das escolhas dos autores e as possíveis interpretações destas escolhas é o processo de historicizar as imagens e conhecer seu papel social. Gautherot fotografou a Zona Canavieira em um período de intensa modernização nacional e local – desde a década de 1930 as usinas já estavam bem instauradas, superando o modelo de produção dos antigos engenhos banguês, e há um esforço no sentido de retratar este processo de transformação como um avanço para o progresso. Existe uma tradição prévia de representação imagética deste tema, com a qual Gautherot rompe, e isto em um sentido bastante específico – no modo de retratar os trabalhadores da cana, historicamente explorados e silenciados. As produções imagéticas a respeito da Zona Canavieira, com frequência, excluíam os trabalhadores, ou os retratavam em segundo plano, quase como parte da paisagem. Na obra de Marcel Gautherot, os trabalhadores são, com frequência, os protagonistas de imagens que evocam força e beleza. Esse rompimento, portanto, não ocorre apenas pelo ato de fotografá-los, mas também na maneira de fazê-lo. Por isso, a separação dos elementos das fotos, como proposto por Panofsky e utilizando as ferramentas sugeridas por Mauad, se faz útil.

Nessa perspectiva, a fotografia é interpretada como resultado de um trabalho social de produção de sentido, pautado sobre códigos convencionalizados culturalmente. É uma mensagem, que se processa através do tempo, cujas unidades constituintes são culturais, mas assumem funções significativas diferenciadas, de acordo tanto com o contexto no qual a mensagem é veiculada, quanto com o local que ocupam no interior da própria mensagem. Estabelecem-se, assim, não apenas uma relação sintagmática, à medida em que veicula um significado organizado, segundo as regras da produção de sentido nas linguagens não-verbais, mas também uma relação paradigmática, pois a representação final é sempre uma escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis (Mauad, 1996, p. 80).

3.1.2: Série de 1955

Tabela 1- Série de 1955

Ficha de elementos da forma da expressão - série de 1955, 25 fotos	
Formato e suporte (relação com o texto escrito)	Desconhecida
Tipo de foto	
Não posada	12
Posada	11
Enquadramento I: sentido da foto	
Horizontal	
Vertical	25
Enquadramento II: direção da foto (esquerda, direita, centro)	
Enquadramento II pt.1	
Direita para a esquerda	1
Esquerda para direita	2
Centro	22
Enquadramento II pt.2	
Cima para baixo	6
Baixo para cima	2
Nivelada	17
Enquadramento III: distribuição de planos	
1 plano	4
2 planos	9
3 planos ou mais	12
Enquadramento IV: objeto central, arranjo e equilíbrio	
Objeto central: paisagem	3
Objeto central: pessoas	21
Objeto central: ferramentas de trabalho	1
Objeto central: estrutura da usina	
Nitidez I: profundidade de campo	
Tudo no foco	17

Foco desigual	8
Fora de foco	
Nitidez II: impressão visual (definição de linhas)	
Linhas bem definidas	20
Linhas definidas	5
Nitidez III: iluminação	
Clara com sombra	25
Clara sem sombra	
Escura	

Fonte: Tabela elaborada pela autora com base em modelo proposto por Ana Maria Mauad, (2008, p. 100).

Figura 1 – Gautherot, Marcel. 1955. Lavoura canavieira, trabalhadores.



Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/27512>. Acesso em 29 de jan. de 2025.

Figura 2 – Gautherot, Marcel. 1955. Lavoura canavieira, trabalhadores.



Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/27513>. Acesso em 29 de jan. de 2025.

Características dos elementos:

- Verifica-se que há quase a mesma quantidade de fotos posadas e instantâneas², e a maioria das fotos centraliza os fotografados. Como será possível verificar a seguir, o conjunto das características revelam que havia pouca intenção de capturar detalhes de forma precisa nas fotos. Elas são pouco informativas, e algumas delas, performáticas (no caso, os *portraits*, como na Figura 4, abaixo). É importante chamar a atenção para os os títulos, que são repetidos e não nos trazem informações além de que as fotos foram feitas na lavoura de cana e retratam trabalhadores. As fotos, como é comum na produção de Gautherot, partem de um plano mais amplo, expondo a paisagem da Zona Canavieira (Figura 3, primeira na sequência da chapa de contato na Figura 1) e então se aproximam dos trabalhadores até os *portraits*, como se pode verificar nas chapas de contato (Figuras 1 e 2), revelando que o foco desta série é, de fato, o canavieiro. Desta forma, Gautherot constrói uma narrativa nas chapas de contato. É possível concluir, portanto, que ocorre uma representação mais artística do que documental na série em questão, sendo esta compatível com as fotografias de tipos humanos. A fotografia documental busca capturar o momento, sem interferir na cena de forma aparente. Na

² O critério adotado para determinar se uma foto é instantânea ou posada será se os fotografados estão interagindo com a câmera/ fotógrafo ou seguindo suas atividades, ainda que cientes de que estão sendo fotografados.

série de 1958, percebemos as características da fotografia documental: Gautherot fotografou os trabalhadores enquanto realizavam suas funções na usina e no canavial; na série de 1955, no entanto, os fotografados pausam o trabalho para posar para as fotos, e por isso concluímos que a função destas fotos não é apresentar o momento ou a rotina deles.

Figuras 3 e 4 - Gautherot, Marcel. 1955. Lavoura canavieira, trabalhadores.



Disponíveis, respectivamente, em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/59109> e <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/59131>. Acessos em: 29 de jan. de 2025.

- A distribuição de planos é bastante variada devido à construção narrativa mencionada anteriormente – são 3 fotos com paisagens como objeto central, 1 de ferramentas de trabalho e 22 de pessoas, quase todas mulheres. Há uma atenção menor aos instrumentos e processos de trabalho do que na série de 1958, revelando pouco das condições de vida destes indivíduos. Por outro lado, há uma atenção especial à individualidade das trabalhadoras – todos os *portraits* são de mulheres. O foco dessa série é retratar as pessoas de maneira artística e sensível, destacando sua subjetividade em meio a paisagem do canavial. Conforme as fotos se aproximam, percebemos que a sequência revela o corte da cana e esta sendo amarrada, mas com destaque para as figuras que realizam este trabalho, e então segue-se uma sucessão de retratos individuais de três mulheres. A série de 1955 nos aproxima dos indivíduos, e não do contexto que os envolve, apesar de não fornecer nenhuma informação sobre quem são e como vivem.

- As fotos, feitas ao ar livre, têm iluminação natural com sombras e predominância de linhas bem definidas. Não são as condições ideais para a captura máxima de detalhes, revelando pouca preocupação do fotógrafo em fazê-lo. Gautherot era conhecido por retornar diversas vezes a um local para conseguir as fotos ideais (Angotti-Salgueiro, 2014, p. 72), então podemos imaginar que as escolhas realizadas nesta série foram feitas entre um conjunto de outras possíveis – como, por exemplo, fazer as fotos em um momento em que o sol estivesse menos intenso, produzindo menos sombras. O fotógrafo também utiliza pouco o foco da câmera, e portanto a maioria das fotos não foca em um objeto central para destacá-lo em relação ao entorno. Essas características combinadas acabam por deixar os detalhes das fotos menos nítidos – os personagens das fotos nos são apresentados em seu cotidiano, mas não explorados de maneira documental.

3.1.3: Série de 1958

Tabela 2 - Série de 1958

Ficha de elementos da forma da expressão - série de 1958, 139 fotos	
Formato e suporte (relação com o texto escrito)	Desconhecida
Tipo de foto	
Não posada	135
Posada	4
Enquadramento I: sentido da foto	
Horizontal	
Vertical	139
Enquadramento II: direção da foto (esquerda, direita, centro)	
Enquadramento II pt.1	
Direita para a esquerda	16
Esquerda para direita	44
Centro	78
Enquadramento II pt.2	
Cima para baixo	13
Baixo para cima	3
Nivelada	123
Enquadramento III: distribuição de planos	
1 plano	2
2 planos	35
3 planos ou mais	102
Enquadramento IV: objeto central, arranjo e equilíbrio	
Objeto central: paisagem	

Objeto central: pessoas	123
Objeto central: ferramentas de trabalho	
Objeto central: estrutura da usina/ maquinário	16
Nitidez I: profundidade de campo	
Tudo no foco	68
Foco desigual	69
Fora de foco	2
Nitidez II: impressão visual (definição de linhas)	
Linhas bem definidas	88
Linhas definidas	51
Nitidez III: iluminação	
Clara com sombra	122
Clara sem sombra	16
Escura	1

Fonte: Tabela elaborada pela autora com base em modelo proposto por Ana Maria Mauad (2008, p. 100).

Figura 5 - Gautherot, Marcel. 1958. Usina Central Barreiros.



Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/27516>. Acesso em: 29 de jan. de 2025.

Figura 6 - Gautherot, Marcel. 1958. Usina Central Barreiros.



Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/27516>. Acesso em 29 de jan. de 2025.

Figura 7 - Gautherot, Marcel. 1958. Usina Central Barreiros.



Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/27517>. Acesso em 29 de jan. de 2025.

Figura 8 - Gautherot, Marcel. 1958. Usina Central Barreiros.



Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/27518>. Acesso em 29 de jan. de 2025.

Figura 9 - Gautherot, Marcel. 1958. Lavoura canavieira.



Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/27519>. Acesso 29 de jan. de 2025.

Figura 10 - Gautherot, Marcel. 1958. Lavoura canavieira.



Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/27520>. Acesso 29 de jan. de 2025.

Figura 11 - Gautherot, Marcel. 1958. Lavoura canavieira.



Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/27521>. Acesso 29 de jan. de 2025.

Figura 12 - Gautherot, Marcel. 1958. Lavoura canavieira.



Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/27522>. Acesso 29 de jan. de 2025.

Figura 13 - Gautherot, Marcel. 1958. Lavoura canavieira.



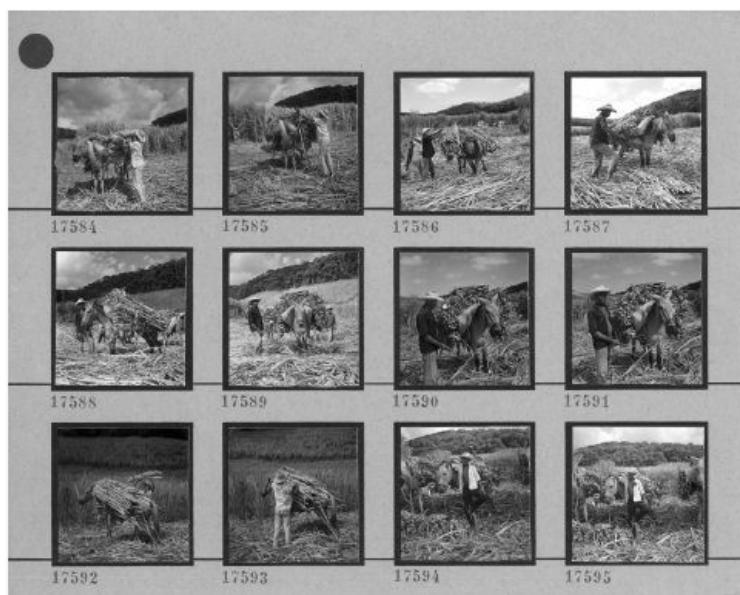
Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/28347>. Acesso 29 de jan. de 2025.

Figura 14 - Gautherot, Marcel. 1958. Lavoura canavieira.



Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/28346>. Acesso 01 de fev. de 2025.

Figura 15 - Gautherot, Marcel. 1958. Lavoura canavieira.



Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/28345>. Acesso 01 de fev. de 2025.

Figura 16 - Gautherot, Marcel. 1958. Lavoura canavieira.



Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/28344>. Acesso 01 de fev. de 2025.

Características dos elementos:

- A quantidade de fotos instantâneas e os dados de Enquadramento II (direção e altura das fotos) nos mostram que as fotografias desta série foram tiradas de modo bastante dinâmico, em função de capturar as cenas enquanto acontecem. A maior quantidade de fotos com 3 planos ou mais (Enquadramento III) também revelam que o fotógrafo manteve certa distância das cenas, interferindo menos nelas e se colocando como observador. Esse estilo é mais característico da produção de Gautherot, identificado com a fotografia documental – mais do que retratar os sujeitos de forma artística e individualizada, como na série de 1955, na série de 58 Gautherot foca em retratar os sujeitos como trabalhadores realizando seus processos de trabalho e o ambiente. Esse estilo ressoa com outras séries famosas do autor, como da construção de Brasília e do Rio São Francisco. Ainda assim, pouco nos é revelado sobre as condições de vida destes.
- Os objetos centrais das fotografias se dividem de modo desigual entre pessoas (123 fotos, entre homens e meninos) e a estrutura da Usina Central Barreiros (16 fotos). No entanto, as fotos foram tiradas de modo a construir uma narrativa sobre a fabricação e transporte do açúcar – o que pode ser conferido nas chapas de contato. Nessa narrativa, os trabalhadores são os protagonistas do processo, o que rompe com as

narrativas imagéticas históricas da Zona Canavieira, o que será explorado no terceiro capítulo.

- As características de nitidez são agora mais alternadas. Permanecem as limitações para capturar detalhes com a iluminação natural dos ambientes externos e do escuro no interior das usinas, mas nesta série Gautherot altera mais vezes o foco da câmera para destacar os protagonistas de cada cena. A maioria das alterações de foco é para criar um fundo desfocado, destacando os objetos no foco - em sua grande maioria, os trabalhadores, com raras exceções em que o foco está em algum maquinário da usina. Mesmo nessas exceções, é possível acompanhar nas chapas de contato que o foco alterna entre a máquina e o trabalhador que a opera em uma sequência de fotos. Há uma continuidade da narrativa de fabricação do açúcar, com espaços para que observemos o ambiente em que este é feito.
- Permanece uma característica da série anterior – Gautherot está focado em transmitir uma ideia a respeito de seu objeto fotografado, e não detalhes informativos. Podemos concluir isso, mais uma vez, pela alternância entre linhas definidas e bem definidas, ausência de iluminação artificial e a distância que permite maior quantidade de planos. Se o objetivo fosse capturar detalhes informativos, seria necessário maior proximidade, nitidez e luz. Na série anterior, o objetivo era artístico, e nesta é narrativo.

3.2: ETAPA 2 – ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Nesta etapa, iremos nos aprofundar na obra e trajetória de Gautherot para tentar compreender as influências sobre ele e os significados que podem ser atribuídos às suas fotografias, antes de partirmos para uma interpretação destas. A trajetória de Gautherot será utilizada também como fio condutor para conhecermos movimentos artísticos e culturais e instituições influentes para este meio.

3.2.1: Fotografia de Marcel Gautherot e contexto nacional de produção

É importante refrisar que as séries fotografadas por Gautherot, como outras feitas por fotógrafos dos anos 1930-1940, interessados em enquadrar o Brasil, com o apoio de certas instituições públicas, recriam e estabilizam representações que vinham sendo escolhidas e convencionalizadas nas descrições textuais e iconográficas desde o século XIX. São referências para as paisagens e para os sítios urbanos, roteiros de observação e de registro apresentados em álbuns litográficos e fotográficos oitocentistas. Da mesma forma, os tipos regionais, as artes e festas populares, as “infiltrações entre o

tipo humano e as paisagens”, nos termos de Antonio Candido, definem-se em redes de apropriações calçadas na literatura romântica, nos estudos de folclore e das tradições populares, nos trabalhos emblemáticos de Euclides da Cunha (1902), de Roquete Pinto (especialmente Rondônia de 1917), em projetos expositivos do Museu Nacional, nos “quadros” da geografia humana, no temário da pintura moderna, no trabalho de ilustradores e copistas das coleções de títulos sobre o país, nos anos 1930-1950, como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Clóvis Graciano, Di Cavalcanti, Portinari, Tomás Santa Rosa entre outros (Segala, 2005, p. 92).

O trabalho de Gautherot está inserido em uma série de esforços para a construção de uma imagem oficial do Brasil e do brasileiro, ligados principalmente a projetos de preservação do folclore e fotografias de arquitetura. Nestes dois temas, podemos discernir duas tendências: esforços institucionais para preservação da cultura brasileira e trabalhos realizados por artistas engajados. Ambas tiveram influência na concepção visual da cultura brasileira desde meados do século XX. Portanto, a obra de Gautherot nestes dois segmentos será abordada a partir de agora, tecendo um fio que poderá conduzir a reflexões sobre a produção imagética do período.

Seus principais trabalhos voltados para a preservação do patrimônio nacional foram feitos para o SPHAN. O fotógrafo esteve ligado desde sua chegada ao Brasil ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado em 1937, durante o governo de Getúlio Vargas. No SPHAN, se destacava a influência dos artistas modernistas na concepção de qual patrimônio se deve preservar. Estes patrimônios seriam bens representativos para a história oficial do Brasil (Segala, 2005, p. 78) – principalmente cultura material, festas populares e manifestações religiosas regionais. Este é um esforço institucional, que muitas vezes fortalece concepções pré-existentes e já estabelecidas. No entanto, é importante destacar a margem de liberdade com a qual os artistas podiam trabalhar, especialmente por se tratarem de nomes já consagrados, como Mário de Andrade, que foi quem propôs inicialmente a criação do SPHAN e o responsável por pensar o projeto fotográfico deste (Segala, 2005, p. 78).

O serviço, ligado ao Ministério da Educação e da Saúde, tinha por objetivo preservar e restaurar bens culturais representativos para a história oficial. Nos seus quadros, os intelectuais de relevo, vinculados ao movimento modernista, tinham sua atuação pautada pelas tensões de um duplo compromisso. De um lado, com um projeto cultural renovador, interessado nas novas linguagens estéticas, na construção orientada da tradição brasileira. De outro, com as exigências de um governo autoritário, com as prescrições do Estado Novo (1937-1945). A posição de Gustavo Capanema no ministério garantia-lhes, porém, nos limites dos jogos de poder, uma

expressiva autonomia na produção de valores e significados novos para uma “política do passado”. Tomava corpo, segundo Sérgio Miceli, “a concepção de ‘cultura brasileira’ sob cuja chancela, desde então, se constituiu uma rede de instâncias de produção, distribuição e consagração de bens simbólicos, às custas das dotações oficiais” (Segala, 2005, p. 78).

O SPHAN tinha como projeto de nação ilustrada uma concepção de história diferente da história *magistra vitae*, praticada na grande maioria dos museus brasileiros da época. Ao invés de objetos que haviam pertencido a indivíduos notáveis, especialmente nobres e militares, os museus do SPHAN continham objetos cujo valor estava em sua autenticidade. Deveriam ser exemplares da cultura brasileira, manifestações de originalidade, sendo o barroco mineiro o principal representante desta por somar originalidade e refinamento de gosto, obras de “alta cultura” (Julião, 2009, p. 154). Esse foi o primeiro grande interesse do SPHAN, durante a administração de Rodrigo Melo Franco de Andrade, mas logo a instituição começaria a se interessar por outras manifestações culturais, principalmente festas populares e religiosas. As séries de fotografias feitas por Gautherot do patrimônio histórico e artístico de Minas Gerais para o SPHAN estão entre as mais famosas de sua obra. Estas incluem imagens de arquitetura colonial e esculturas de Aleijadinho. Nesse cenário, a fotografia exerce o papel de foto resíduo ou monumento para preservação da memória:

De acordo com Lévi-Strauss (1955), esse é um dos usos que a fotografia pode exercer: o de foto resíduo. Ou seja, capaz de oferecer testemunho e nostalgia, bem como uma reserva documental, a fim de preservar a memória. Nesse caso, o fotógrafo passa a fazer parte também da imagem, em uma espécie de “humanismo documentário”, em que ele se põe na mesma condição daquilo que está fotografando (Silva, 2021, p. 439).

Nesses campos temáticos, a iminência da perda de uma herança comum, ainda não consensualmente formulada, e a chance do registro decisivo, esteticamente calculado, feito para emocionar, abrem possibilidades para deslocamentos simbólicos de bens culturais seletos. Fixam situações, estabilizam representações, produzindo e certificando uma memória compartilhada (Segala, 2010, p. 127).

A influência do SPHAN, mais tarde convertido em IPHAN, pode ser sentida nas práticas museais de todo país até hoje e na concepção do que é a História da Arte Brasileira (muitos estudiosos seguem considerando o barroco mineiro como primeira manifestação artística autêntica do Brasil). Além disso, como órgão federal, o SPHAN também foi responsável pela construção da imagem de cultura brasileira que se apresentaria ao mundo.

Concomitante à produção desse discurso e às ações concretas de preservação levadas a efeito no plano interno, o Sphan cuidou de projetar o patrimônio cultural brasileiro no cenário internacional, por meio de uma articulação

criteriosa de iniciativas que compreendiam desde exposições, publicações, até divulgação em reuniões e conferências de organismos internacionais. [...] assegurou ao patrimônio e, em especial, ao barroco, o aval da crítica internacional, selando o seu destino como estilo nacional com projeção no plano global. Se os museus do Sphan em Minas não se afiguravam instituições de porte e de envergadura necessários à projeção do país no cenário internacional, foram, todavia, cruciais para conferir coerência e legitimidade à reescrita do passado nacional levada a cabo pelo Sphan (Julião, 2009, p 155).

Conhecer a passagem de Gautherot pelo SPHAN nos ajuda a compreender sua escolha de temas e como ele os enxerga. A instituição buscou construir uma imagem histórica do Brasil associada a elementos populares, em busca do “Brasil profundo”. O fotógrafo teve suas concepções pessoais ampliadas pela instituição – ainda na França, Gautherot produziu fotografias de arquitetura vernacular, trabalhou para o *Musée de l'Homme* e tornou-se simpatizante do comunismo (Segala, 2005, p. 75). Assim, a maior parte dos trabalhos de Gautherot, principalmente depois da sua chegada ao Brasil, teve como foco cenas da vida cotidiana de pessoas pobres e trabalhadoras.

[...] os brasileiros de Gautherot são quase sempre negros ou mestiços. O anonimato dos retratados sublinha, por operação simbólica, uma idéia genérica, uma identidade coletiva de povo brasileiro. As diferenças são localizadas, afirmam-se pelas representações do trabalho, das festas ou das paisagens. No registro de processos de trabalho, há uma atenção às suas diferentes etapas, aos instrumentos, à indumentária de quem produz. A câmera acompanha a seqüência demonstrativa dos fatos (Segala, 2005, p. 110).

Não foi possível descobrir se as fotos na Zona Canavieira foram feitas por encomenda de alguém ou de alguma instituição, mas é bastante provável que não tenha sido pelo SPHAN, que se interessava principalmente por cultura material e manifestações religiosas ou de festas populares, tema de outras séries fotográficas de Gautherot, como as que retratam o Bumba-meу-boi e a festa de Reisados de Maceió. É mais provável que tenham surgido de uma das viagens dele pelo país, por encomenda privada ou por interesse próprio. O fato é que Gautherot realizou diversas viagens pelo país desde que chegou da França. O desejo de viajar é parte de sua formação, desde a época em que trabalhava no *Musée de l'Homme*, em Paris, como decorador. Apesar de ter começado como decorador por sua formação em arquitetura, Gautherot logo começaria a fotografar para o museu e viria ao Brasil pela primeira vez em nome deste, em 1939, com carta de recomendação de Paul Rivet (diretor e idealizador do museu) para fazer fotografias que iriam integrar a coleção do museu. Viajar, com o olhar de um etnógrafo e não de um turista, era uma recomendação dos idealizadores do museu para

todos os que trabalhavam na montagem das exposições – os fotógrafos deveriam ter um olhar atento para as práticas sociais, para o detalhe humano (Segala, 2005, p. 77). É também um gosto bastante pessoal do fotógrafo. Em entrevista concedida a Lygia Segala em 07/12/1989, afirma: “A fotografia surge antes de tudo do meu desejo de viajar [...] Minha vida é viajar [...], é meu trabalho, minha profissão. Eu tive uma família muito pobre. Eu não gostava de ficar na família, fugia. Aprendi a viajar, a fugir” (Segala, 2005, p. 82).

Sua passagem pelo *Musée de l'Homme* revela e fortalece dois aspectos fundamentais de sua produção fotográfica, que seriam aprimorados durante toda a vida de Gautherot: o olhar apurado para a arquitetura e o interesse social. Já vimos que as manifestações artísticas populares, festas religiosas e tradicionais também eram assuntos explorados pelo SPHAN e, portanto, Gautherot também fez fotos destes temas para a instituição. No entanto, é na revista *Módulo* que melhor podemos acompanhar o trabalho de Gautherot tomando forma e se especializando nos dois aspectos fundamentais citados acima. É como se seus interesses finalmente se unissem nesse momento – nas fotos, estão presentes os componentes marcantes do trabalho de Gautherot: o olhar de arquiteto, as questões sociais e a representação da cultura e folclore brasileiros. Esta afirmação, é claro, não é definitiva – há uma certa dificuldade em refletir sobre a produção de Gautherot como um todo devido à escassez de informações sobre seus circuitos de produção e distribuição. A catalogação de seus trabalhos produzidos para a *Módulo* foi feita entre 2004 e 2007 pela professora Heliana Angotti-Salgueiro.

A primeira edição da *Módulo* nº1 começa a circular em 1955, contém o editorial nomeado “A revista e o título” que justifica seu nome e explica os propósitos da revista: é uma referência ao livro *Le Modulor*, de Le Corbusier, publicado em duas edições em 1943 e 1950, que oferece reflexões a respeito de um urbanismo humanizado, tomando como referência de medida o ser humano. É, portanto, um manifesto de arquitetura engajada que está sendo proposto pelos idealizadores da Módulo, dos quais o principal é Oscar Niemeyer.

“As intenções de respeito à escala humana acolhida pela revista em seu próprio título, levando em conta o conforto na relação entre o homem e o seu espaço vital, foram acompanhadas da retórica social modernista, na declaração dos princípios: embora a revista fosse “forçosamente de interesse técnico”, e dirigida “especialmente a profissionais e artistas”, ela teria “a humildade e a força de ser alguma coisa a serviço do homem comum, esse exilado do nosso tempo e da cidade (...) humilhado entre paredes e máquinas”. A carta de intenções termina reiterando a fidelidade à “singela medida do humano” entre os “prodígios da técnica e as fantasias da estética” (Angotti-Salgueiro, 2014, p. 13-14).

Essa concepção tornará possível a variedade de temas a serem explorados pela revista. Assim como o SPHAN, a *Módulo* se interessa por manifestações artísticas populares na arquitetura e para além desta (por exemplo, o primeiro número da *Módulo* tem um editorial com fotografias de Gautherot sobre as bonecas licocó, produzidas pelo povo Iny Karajá). Esse interesse é parte de um movimento maior, que no Brasil é encabeçado pelos Modernistas e busca na cultura popular uma espécie de Brasil profundo, onde estaria a autêntica cultura nacional.

O Movimento Modernista é bastante conhecido por seus feitos na literatura e na pintura, mas seu impacto nos círculos artísticos e intelectuais brasileiros foram muito mais profundos e amplos. Na década de 1950, recorte temporal deste trabalho, o Modernismo passa por sua terceira fase, caracterizada pela angústia existencial humana em meio ao progresso tecnológico. As feridas abertas e o rastro de destruição deixado pela Segunda Guerra trouxeram reflexões também para o Brasil, fazendo questionar qual é o papel da cultura e da humanidade (Abel, 1995, p. 52). As dúvidas sobre qual é a verdadeira função do progresso técnico ressoa ao fundo desse existencialismo. A abordagem da *Módulo* sobre a arquitetura é pensá-la inseparável do fator humano, portanto, seu foco não fica restrito aos aspectos técnicos ou a grandes obras, e sim em seu valor prático e adaptações a realidade social. A arquitetura vernacular foi diversas vezes tema de editoriais, nos quais é possível encontrar fotos de Gautherot, como o artigo “Arquitetura Popular no Brasil”, da *Módulo* nº 5, de 1956:

O autor do texto [Joaquim Cardozo] afirma querer ir além do interesse já reconhecido pelos “aspectos antropológicos e etnográficos” dos “barracos, mocambos e palafitas construídas pela população menos favorecida das cidades”, e destaca nessa “legítima manifestação da arte popular”, valores arquiteturais e construtivos: a tipologia variada das varandas, particularidades no emprego de materiais, e soluções para terrenos abruptos e alagados, “únicos à disposição desta gente sem recursos” (Angotti-Salgueiro, 2014, p. 32).

Foi em sua parceria com Oscar Niemeyer e para a *Módulo* que Gautherot produziu uma de suas séries fotográficas mais conhecidas: a construção de Brasília. Observando estas fotos, chama atenção a presença frequente dos trabalhadores responsáveis pela construção – apelidados de “candangos”. Em diversos momentos, eles se tornam os objetos centrais das fotos, assim como naquelas feitas na Zona Canavieira, enquanto a cidade que se ergue parece apenas um pano de fundo difícil de ignorar por sua monumentalidade. Dentre as diversas possibilidades de interpretação dessas fotos, duas se destacam: uma, na tendência das reflexões da época, é o embate entre o progresso tecnológico e o homem; a outra, semelhante

ao ideal fundador da *Módulo*, é de que é impossível dissociar o homem dos edifícios. Tomando a segunda interpretação, nesse caso específico, esse simbolismo carrega um significado muito forte: a cidade que seria sede do Governo Federal, ocupada pelos representantes da República, não pode ser dissociada daqueles que a construíram, indivíduos anônimos para a história. As questões sociais inseparáveis da paisagem são uma característica marcante do trabalho de Gautherot, fortemente presente nas fotos da Zona Canavieira – esse é um fator que diferencia a representação de Gautherot das representações históricas da região, como veremos mais à frente.

Figuras 17 e 18 - Gautherot, Marcel. Entre 1959 e 1960. “Congresso nacional” e “Congresso Nacional em construção”.



Disponíveis, respectivamente, em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/15192> e <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/53204>. Acesso 01 de fev. de 2025.

Para efeito de comparação, vale a pena mencionar as fotos da construção de Brasília feitas por Thomaz Farkas, um dos pioneiros do modernismo fotográfico brasileiro. O trabalho dele é caracterizado por elementos da experimentação estética que impeliu o modernismo fotográfico: ângulos inusitados e que causam vertigem, contraluz e surrealismo (Costa e Silva, 2004, p. 42). As fotos de Brasília destacam a grandeza da obra, e foram feitas de ângulos distantes ou muito mais altos que a cena – algo próprio de sua obra. Destacam o processo de construção mesmo, os prédios ainda com estrutura visível, terra nua, linhas e ângulos. Vemos pouquíssimas pessoas em meio às obras. Há no entanto fotografias das moradias e ruas

precárias do Núcleo Bandeirante (área em que moravam os trabalhadores da obra) cheias de transeuntes e algumas fotos da inauguração de Brasília destacando a população. Nas fotos de Farkas, o elemento social e a paisagem estão presentes, mas não de forma integrada.

Figura 19 - Farkas, Thomaz. 1960. Populares sobre cobertura do palácio do Congresso Nacional no dia da inauguração de Brasília.



Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/6323>. Acesso em 01 de fev. de 2025.

4. FOTOGRAFIA NA ZONA CANAVIEIRA

Compreender as possíveis influências do fotógrafo nos ajuda a conjecturar sobre a maneira como ele enxerga o objeto fotografado. Estudamos, portanto, o *operator*³ da imagem na seção anterior. Nesta seção do trabalho investigaremos os outros dois indivíduos que participam da experiência fotográfica: o *spectator* (espectador) e o *spectrum* (fotografado). Irá corresponder, até certa parte, à segunda etapa do método iconológico, mas será finalizada com a terceira etapa – as leituras e conclusões possíveis das imagens estudadas.

Como mencionado anteriormente, as informações a respeito da circulação das fotos de Gautherot são escassas. A alternativa encontrada para compreender os impactos das imagens produzidas foi investigar a produção imagética mais comum da região estudada. Fazer esta comparação levantou algumas perguntas que nos permitem uma compreensão mais ampla do que as séries estudadas representam, como: em que o trabalho de Gautherot se diferencia de outras imagens? Quais são as diferenças e quais são as semelhanças? É possível identificar quais interesses estão sendo atendidos?

Evidentemente, para tal, é preciso entender o contexto do local de produção das imagens, o que também nos ajudará a conhecer, em certa medida, os fotografados. Colocado dessa forma, argumenta-se a relevância de contextualizar a Zona da Mata de Pernambuco, mas, de qualquer maneira, não seria possível entender a real dimensão das fotografias feitas por Gautherot sem conhecer a história da região, que apresenta uma organização social bastante específica e historicamente pautada pela produção sucroalcooleira. A Zona Canavieira, como também é conhecida, é um conjunto de regiões do Nordeste brasileiro em que se apresenta um cenário bastante sintomático das relações econômicas, políticas, sociais e raciais do Brasil, em que é possível mensurar as mazelas do colonialismo devido às práticas que se perpetuaram ao longo do tempo, apesar das inúmeras transformações do país.

4.1: INTRODUÇÃO À HISTÓRIA DO AÇÚCAR NA ZONA DA MATA PERNAMBUCANA.

A produção de açúcar para exportação foi carro chefe da economia do Nordeste brasileiro desde o início da colonização, e, portanto, um dos fatores centrais em torno dos quais a vida social se desenvolveu. Por sua importância para a região, os engenhos e usinas da Zona da Mata nordestina foram tema de pesquisa de diversos autores, e existe um consenso de

³ Retomando os termos utilizados por Barthes (1984, p. 20).

que esta cultura se desenvolveu sobre três pilares essenciais, apresentados assim por Peter Eisenberg: monopólio/monopsónio, latifúndio e mão de obra escravizada (Eisenberg, 1977, p. 30). Este mesmo autor, em seu livro *Modernização sem mudança*, de 1977, apresenta dados sobre a continuidade do lucro obtido com o açúcar nordestino – ainda que houvessem momentos de maior ou menor ganho e que após o século XVII o açúcar tenha passado a ocupar lugares de menos destaque na economia brasileira, ele nunca deixou de ser lucrativo. Sua importância econômica, social e política em certos estados do Nordeste também permaneceu elevada, especialmente em Pernambuco, maior produtor da região.

É fundamental compreender que a sacaricultura não poderia ter se tornado potência se não fossem por estes três pilares mencionados que moldaram a vida em seu entorno. Sidney Mintz, em seu artigo *Caribe: história e força de trabalho*, de 2000, diz que a forma de exploração a que o trabalhador rural era submetido fazia dele um fio condutor da história da região em que vivia (Mintz, 2003, p. 57). No Nordeste brasileiro, as condições precárias de vida e a exploração sofrida por pessoas escravizadas, e mais tarde trabalhadores rurais assalariados, é um fio condutor que nos guia à riqueza do açúcar.

No início do século XX, os engenhos precisaram lidar com as mudanças drásticas na economia brasileira e mundial e com a mudança interna da abolição da escravidão. O café se tornou o principal produto de exportação do Brasil, e no mercado internacional de comercialização do açúcar se estabeleceram concorrentes que superaram a produção e a qualidade brasileiras. Quanto à abolição da escravidão, no entanto, apesar da mudança importante na legislação, dentro dos canaviais as práticas pouco se alteraram. Retomamos aqui os três pilares apontados por Eisenberg para o desenvolvimento dos engenhos: agora não havia mais a escravidão legal, mas o monopólio e o latifúndio continuaram bastante reais e presentes.

Thomas D. Rogers, em artigo de 2009, intitulado *Paisagem produtiva: a visão de mundo ambiental, racial e classista da elite canavieira nordestina (1880-1930)* explica a relação estabelecida pela elite canavieira entre controle da força de trabalho e posse de terras:

Na sociedade brasileira, mesmo durante a escravidão, o “dever de obediência” ia muito além do escravo (French, 2002, p. 14-15). Os plantadores o entendiam como o seu direito de mando sobre o trabalho, assim como sobre o solo, já que o último era de pouco valor sem o primeiro. Essa visão tanto contribuiu como resultou em um estreito vínculo entre trabalho e terra nas mentes dos plantadores e políticos do século XIX e teve

consequências importantes para a continuidade da formação social após a abolição da escravidão (Carvalho, 1981, p. 51) (Rogers, 2009, p. 32).

Dessa forma, a força de trabalho era vista como um recurso ligado à terra - se alguém é dono de uma propriedade, tem o direito de explorar os recursos naturais e os sujeitos que nela vivem. Pode exercer sobre todos o seu direito de mando.

A terra era também um obstáculo à liberdade do assalariado rural – a concentração fundiária e a disposição espacial dos canaviais dificultava a saída deles. Essa configuração os tornava mais dependentes de permanecer junto aos *senhores de engenho*. Estes continuavam a acreditar que podiam exercer o direito de mando sobre aqueles em sua propriedade, apesar do novo status jurídico do trabalhador. Ficava naturalizado, assim, o fato de que as relações sociais de trabalho fossem pouco alteradas, e a dependência e a violência continuassem bastante presentes.

A precariedade do sistema viário na *plantation*, associada à carência de meios regulares de transporte para o interior das unidades produtivas dispersas e ao uso sistemático, efetivo e impune da violência, permitia a manutenção de uma sociedade que possuía uma lógica e um modo de existir próprios. Isolados no mundo dos engenhos e sem amparo real (policial, médico, jurídico, educacional...) por parte do Estado, todos os âmbitos da vida dos trabalhadores estavam, direta ou indiretamente, subordinados à classe patronal canavieira, que controlava desde as formas de uso dos recursos naturais até suas escolhas religiosas, práticas de lazer e a liberdade de ir e vir. [...] a combinação entre isolamento e violência (associada à omissão consentida do Estado) interferia na condição de vida dos trabalhadores do açúcar e contribuía para tornar a zona canavieira uma área secularmente marcada pela miséria (Ferreira Filho, 2022, p. 218 e 219).

4.1.2: O surgimento das usinas

Para melhor compreender as condições de vida do assalariado rural, é preciso conhecer o processo de substituição dos engenhos banguês por usinas na Primeira República. É importante relembrar, também, que a série de fotos de 1958 feitas por Gautherot está localizada na Usina Central Barreiros. Em Pernambuco e outros estados do Nordeste, esse período fica marcado pelo surgimento das usinas e engenhos centrais – transformação intensa da produção e da paisagem, mas que pouco altera as estruturas sociais e econômicas da região.

As primeiras usinas e engenhos centrais foram instalados em Pernambuco entre as décadas de 70 e 80 do século XIX, com a intenção de modernizar a fabricação do açúcar nordestino para torná-lo mais competitivo. Acontece que nesse momento a produção enfrenta

desafios tanto no mercado externo quanto no interno – o açúcar das Antilhas e o europeu feito da beterraba no mercado externo e o açúcar do sudeste (muito mais atrativo aos investidores) no mercado interno.

Os agricultores brasileiros, especialmente os de Pernambuco, podiam atribuir suas dificuldades relativamente a poucas causas. A crise da exportação era um evidente produto do auge da produção de açúcar de beterraba, que rebaixou os preços e tomou conta dos mercados europeus por escoadouros do hemisfério ocidental, porque os consumidores preferiram ofertas alternativas, de colônias ou de seus próprios territórios nacionais. Restou apenas o recurso de proteger o mercado interno, e neste caso, devido à distância em que fica Pernambuco dos principais centros populacionais, os produtores nordestinos não puderam manter a predominância que tinham desfrutado nos mercados estrangeiros. Sem mercado, a indústria estagnou (Eisenberg, 1977, p. 55).

Em 1875, portanto, foi promulgada a lei imperial que regulamentava a instalação de grandes fábricas de açúcar para atrair investimentos e modernizar a produção. Além disso, foram concedidos uma série de incentivos à instalação das fábricas, como taxa de juros a 7% por 20 anos para os empréstimos tomados, isenção de imposto de maquinário importado e direito a expropriação de terrenos e utilização de material para construção vindos de terrenos públicos (Perruci, 1978, p. 118). O engenho central e a usina se caracterizam pelo aprimoramento técnico de suas indústrias, que permite fabricar um açúcar de melhor qualidade e em maiores quantidades, e também o aprimoramento técnico do transporte do açúcar. A diferença entre eles está em que os engenhos centrais se dedicam somente a moer a cana e fabricar o açúcar, enquanto as usinas se dedicam, também, ao plantio de parte da cana que será moída. Durante as primeiras décadas de instalação das indústrias, ficou evidente o problema criado pela falta de modernização das técnicas agrícolas. O fornecimento de cana era insuficiente para abastecer as indústrias e de fato alavancar a produção. Diante dessa deficiência, os engenhos centrais foram mais prejudicados por dependerem completamente de fornecedores de cana, e, por isso, eram menos produtivos e logo foram encerrados. Até a década de 1930, as usinas dominariam o espaço na Zona da Mata pernambucana.

As usinas geralmente eram instaladas em engenhos já existentes. Por sua capacidade superior de produção, logo tomaram a parte do mercado sob influência de Pernambuco, prejudicando os engenhos banguês - o açúcar mascavo dos banguês tinham menor aceitação entre os consumidores, e com o passar do tempo o lucro já não compensava mais os custos da produção. Os banguezeiros passaram, então, a levar suas canas para serem moídas nas usinas, tornando-se fornecedores, ou a vender suas terras. Os usineiros, parte da elite política

pernambucana, conquistaram em 1891 o privilégio de zona, que determina uma zona de influência de 15km para cada usina. Ficou, portanto, vetada a construção de usinas dentro dessas zonas, e os donos de engenhos banguê ficam obrigados a fornecer suas canas somente às usinas de cuja zona faziam parte. A consequência disso foi a imposição de ofertas abusivas para compra das canas e das terras à venda (Perruci, 1978, p. 124).

Os fornecedores, já prejudicados e acumulando dívidas, se veem em uma situação cada vez mais insustentável, o que leva ao desaparecimento dos banguês até a década de 1960 (Andrade, 1973, p. 114). No entanto, até que isso acontecesse, as disputas entre usineiros e fornecedores foram intensas. Estas ditavam as condições de vida a que o trabalhador dos canaviais estava submetido. Isso somado ao fato de que na primeira metade do século XX o açúcar nordestino estava, ainda, buscando um espaço no mercado, o que criava diversas instabilidades - nas duas primeiras décadas após a instalação das usinas as exportações eram limitadas, houve um período de crescimento durante a I Guerra Mundial graças a queda na produção do açúcar europeu e então um período de crise a partir de 1929.

Diante destas oscilações, os trabalhadores “[...] dependendo de salário, tinham o mesmo reduzido, às vezes em mais de 60%, sendo insuficiente para a manutenção da família” (Andrade, 2001, p. 82). As reduções mais drásticas eram feitas principalmente aos *moradores dos engenhos* e usinas, alegando-se que estes cultivavam seu próprio alimento nas terras que recebiam, então não dependiam exclusivamente dos salários para se sustentar. No entanto, para aumentar a produção e os lucros, neste momento fornecedores e usineiros estavam ampliando os canaviais, e para isso, reduziam os roçados cedidos aos *moradores* e aumentavam as jornadas de trabalho.

Mas, se as usinas trouxeram modificações sensíveis à produção, contribuíram para aumentar a concentração de renda, ao mesmo tempo em que estimulavam a concentração fundiária. Iriam acentuar as diferenças sociais no campo e estimular a monocultura; a cana, sempre esfomeada por terras, iria fazer diminuir as áreas em que os moradores cultivavam lavouras de subsistência, contribuindo para proletarizar o trabalho rural, de vez que exigia um mínimo de cinco dias de trabalho por semana, inviabilizando as atividades paralelas desenvolvidas pelos moradores (Andrade, 2001, p. 43).

O processo usineiro, em conclusão, modernizou a produção e tornou o açúcar nordestino mais competitivo. No entanto, as estruturas sociais e econômicas foram pouco afetadas por essas transformações. Os donos das usinas pertencem às mesmas famílias dos antigos *senhores de engenho*. São as mesmas pessoas que ocupam os cargos políticos do

estado e também a nível nacional – como, por exemplo, Joaquim Correia de Araújo, governador do estado entre 1896 e 1899, que foi pressionado pela sociedade a respeito dos empréstimos cedidos para instalação das usinas e nunca pagos, sendo ele mesmo um usineiro (Andrade, 2001, p. 48) e Estácio Coimbra, usineiro fundador da Central Barreiros e que foi governador do estado duas vezes e vice-presidente da República (Andrade, 2001, p. 59), entre muitos outros. As relações de trabalho se alteram, mas as estruturas sociais se mantêm. A paisagem se modifica, mas apenas para manter e acentuar o que já existe. Permanecem os pilares mencionados no início do capítulo: monopólio/ monopsónio, latifúndio e, ao invés de mão de obra escravizada, assalariados superexplorados.

Na realidade, o espírito capitalista e expansionista mais visível do grupo usineiro torna-o mais potente e mais ganancioso. Se é verdade que alguns problemas técnicos, como os métodos de produção do açúcar e os transportes, foram em parte resolvidos pelas usinas, elas não contribuíram em nada – antes agravaram – para uma solução das antigas tendências reacionárias do sistema econômico regional, a exemplo da exploração latifundiária, da concentração fundiária, do nível de renda muito baixo da população rural. Enfim, se o sistema usineiro provoca mudanças importantes, ele deixa intacta a estrutura de dominação agrária regional, acentuando o caráter monocultor e monoexportador da economia e contribuindo, assim, para o agravamento dos “desequilíbrios regionais” no Brasil, de que o Nordeste parece representar um dos polos negativos (Perruci, 1978, p. 127).

4.1.3 O assalariado rural nas usinas

Entre os trabalhadores dos canaviais desse período, observa-se uma distinção de três categorias de acordo com o grau de dependência da usina: os *moradores*, os trabalhadores que vivem nas proximidades dos canaviais e os trabalhadores sazonais (Andrade, 1973 p. 122). Os menos dependentes são os trabalhadores sazonais, conhecidos como *corumbas*, que costumavam ir aos canaviais no período de moagem da cana, que corresponde aos meses de seca ou estiagem. Eles vêm geralmente do agreste ou do sertão, onde não é possível plantar lavouras de subsistência durante a estiagem, e então retornam quando as chuvas começam a cair, por volta do mês de março. Os dois primeiros são mais dependentes do trabalho nos canaviais, especialmente com o avanço das usinas, diminuindo a quantidade e qualidade dos terrenos disponíveis e criando, ou fazendo desenvolver, cidades em seu entorno devido à quantidade de trabalhadores (Andrade, 2001, p. 42). Sendo assim, pela falta de opções, os trabalhadores dos canaviais se sentiam fadados a continuar neles.

O sistema de *morada* se tornou comum após a abolição da escravidão como estratégia para que se pudesse reter a mão de obra nos mesmos lugares (Dabat, 2012, p. 21. Consistia na

concessão de uma casa com um pequeno terreno para lavoura de subsistência dentro dos canaviais, de preferência à uma família, pois significava ter mais pessoas disponíveis para trabalhar. Devido à extensão dos canaviais e à deficiência de transporte na região, os *moradores* costumavam ficar muito isolados do resto da sociedade, o que aumentava o nível de dependência quando comparado aos trabalhadores que viviam fora.

No artigo “*Libertos e Sujeitos: sobre a transição para trabalhadores livres do Nordeste*”, Afrânio Garcia explica de que maneiras os senhores de engenho, e mais tarde usineiros, estimulavam a dependência e o isolamento dos trabalhadores, mantinham sobre eles forte vigilância e cultivavam uma continuidade das disposições mentais do período da escravidão (Garcia, 1988, p. 6). Para aqueles que permaneceram nos engenhos após a abolição, a noção de liberdade não se concretizava, por isso o uso da palavra *sujeito* para designar o *morador* e *liberto* para o não *morador*. Sem uma mudança drástica do cenário e das relações sociais, observa-se continuidades, e não rupturas.

[...] as relações sociais entre o agregado e o proprietário aparecem, ao nível da consciência dos dominados, de maneira difusa e opaca e quase sempre mediadas por relações diretas e pessoais, envolvendo todo um sistema de regras de obrigações e lealdade devidas por parte do agregado (...) até uma rede de apadrinhamento e proteção que reforça um estilo de dominação e autoridade de caráter tradicional (Azevedo, 1982, p. 114).

Esse tipo de dominação era alimentada de diversas maneiras. Por exemplo, incentivando a gratidão em relação ao *senhor* (por algum tipo de assistência social, por ceder o terreno da casa aos *moradores*, etc) ou o medo do que poderia acontecer caso saíssem (sofrer retaliações ou medo da vida incerta fora do engenho). No entanto, era principalmente pela manipulação financeira que a situação se perpetuava – os salários baixos e oscilantes em uma região em que o custo de vida é alto, ou por vezes o pagamento em *vales* para serem utilizados nos *barracões*, pequenas vendas no interior dos engenhos onde os alimentos são mais caros e de baixa qualidade do que no exterior. O trabalho da professora Christine Dabat, contendo entrevistas de antigos *moradores de engenho*, traz diversos exemplos de como a exploração dos trabalhadores era feita pela ameaça constante da subsistência insuficiente, começando desde a infância.

A situação era de lástima. (...) Assistimos há dias a uma cena típica da situação reinante (...) «Ganho 14 cruzeiros por uma 'conta' (10 braças por 10 para roçagem de mato). Tenho mulher e uma filha de 9 anos. Não há dinheiro na Usina. Pela manhã, recebo um vale de 14 cruzeiros. Compro no barracão 200 g. de charque por 8 cruzeiros e um litro de farinha por 6. Nisto se vai a

vida. Não posso comprar sabão para lavar os mulambos, nem querosene para o candeeiro, nem fumo para o cachimbo. Não se conhece mais café, nem mais nada. A barraca é escura e fria como uma sepultura. E se vier uma doença? E quando a roupa se acabar?» É essa a vida do infeliz pária que trabalha em nossos campos. É o domínio da fome (*Diario de Pernambuco*, in: Dabat, 2012, p. 91).

O fato da infância das pessoas entrevistadas ter sido amplamente condicionada pela atividade canavieira nas suas modalidades empresariais distintas fornece um exemplo sem par da abrangência com a qual esta indústria moldava toda a vida das populações envolvidas. [...] Sem a ajuda dos filhos, o trabalhador não conseguiria dar cabo de tarefa tão grande e perderia num salário já insuficiente. Confirmação disso pode ser encontrada em relatório policial: “Normalmente, para o trabalhador realizar uma ‘conta’ necessita da ajuda de membros da família e somente tem direito à comida quem realizar ‘uma conta’ por dia” (Dabat, 2012, p. 481 e 485).

O endividamento dos trabalhadores também era uma forma de mantê-los no sistema de *morada*. Devido à baixa remuneração, eles contraíam pequenos empréstimos com seus empregadores, que iam se acumulando sem que se pudesse pagá-los. O trabalhador ficava, portanto, proibido de sair daquelas terras até quitar sua dívida. Caso conseguisse sair, poderia contrair novo empréstimo com outro empregador, pagar a dívida anterior e então se mudar para as terras desse novo patrão, mas também ficava proibido de sair até quitar a nova dívida. Essa prática era conhecida como “compra do trabalhador” (Andrade, 1973, p. 126), termo que nos remete facilmente ao período da escravidão. As ameaças de violência em caso de fuga ou falta de pagamento não eram incomuns. De acordo com Manuel Correia de Andrade, os castigos corporais estavam se tornando esporádicos na década de 1970, mas ainda aconteciam (Andrade, 1973, p. 127).

Os *moradores* também eram os primeiros a terem seus salários reduzidos nos períodos de menor lucro, sob a justificativa de que, com as lavouras de subsistência que recebiam, poderiam ter o necessário para se sustentar. No entanto, como já foi mencionado nesta seção, a diminuição dessas lavouras faz parte do processo de expansão das usinas. Entre as décadas de 50 e 60 os roçados começam a diminuir, dificultando ainda mais a subsistência (Andrade, 1973, p. 124). Ficavam reservados aos trabalhadores os piores terrenos dentro do canavial, aqueles mais inférteis. E aos poucos mesmo esses terrenos foram reivindicados.

Ao longo dos anos, entretanto, até os sítios mais distantes e em áreas menos férteis foram sendo gradativamente incorporados ao latifúndio monocultor canavieiro, seja devido aos avanços na tecnologia de produção e agronomia, seja em função de eliminar completamente qualquer forma de autonomia da classe trabalhadora ou de abolir os entraves para a extração plena do sobretrabalho (Ferreira Filho, 2022, p. 237).

4.1.4: Usina Central Barreiros

A Usina Central Barreiros (UCB), local das fotos realizadas por Gautherot, realizou sua primeira moagem na safra de 1930-1931. Na época pertencia ao Dr. Estácio Coimbra e foi construída às margens do rio Una, a partir do que havia restado da desativada Usina Carassú. Desde o começo, era bastante moderna e competitiva – na primeira safra, produziu 300.000 sacos de açúcar, mas na década de 1940 a UCB duplicou esse número e começou a bater recordes, vindo a se consolidar como a maior do Estado (desbancando competidoras locais como a Usina Santa Terezinha e a Usina Catende) e ganhando projeção internacional.

Na safra 1947-48 a UCB atingiu a produção recorde de 606.600 sacas de açúcar, valor que correspondeu a cerca de 8,1% da produção açucareira pernambucana e que superou todos os recordes anteriores de qualquer outra usina do país, configurou-se, dessa forma, em “um acontecimento que inaugura(va) um novo ciclo na produção de açúcar no Brasil” (IBID⁴, p. 10) e colocava a Usina “entre as maiores da América” (IBID, p.10). [...] Na safra 1953-54, segundo Andrade, M. (2001), a produção de açúcar em Pernambuco registrou 8.985.242 sacas de 60 kg, desse total, a Central Barreiros foi responsável pela produção de 733.400 sacas (cerca de 8%), a maior do estado no período, e por 6.556.500 litros de álcool (IAA, s. d., apud ANDRADE, 1989). Na safra seguinte a UCB produziu um milhão de sacos de 60 quilos de açúcar, um recorde histórico para a época (JORNAL DO COMMERCIO, 1999) (Barbosa, 2014, p. 96-97).

A produção só começaria a ter uma diminuição expressiva na década de 1970. Isso significa dizer apenas que a Central Barreiros foi superada pela Catende, mas não uma queda significativa. Na safra de 1971-1972, o município de Barreiros aparece como o segundo mais produtivo entre os 20 maiores municípios produtores de açúcar do país (Barbosa, 2014, p. 97-98). Em sua última safra, de 1995-1996, a UCB produziu 824.390 sacas – um número modesto diante de recordes passados e quando comparado a seus competidores, mas ainda significativo. A Usina foi encerrada em 1997 por acumular dívidas que ultrapassavam seu patrimônio e perder competitividade. Na época, tinha cerca de 5.000 trabalhadores, 20 hectares de terra (tendo já repassado 7,5 mil hectares para o Banco do Brasil, na tentativa de pagar parte das dívidas), era o carro chefe da economia municipal e principal fonte de empregos (Barbosa, 2014, p. 99).

⁴ Aqui, o autor da citação se refere a uma edição de 1948 do jornal *Folha da Manhã*.

O trabalho citado, do professor Gustavo de Souza Barbosa, revela que até a publicação deste (em 2014, 17 anos após a UCB decretar falência) apenas duas parcelas das indenizações haviam sido pagas aos trabalhadores. Em 2020, a massa falida da UCB foi a leilão por determinação judicial para pagamento das dívidas da empresa. Em pesquisa rápida feita no Google, é possível encontrar o despacho do processo publicado pela firma de advocacia representante da UCB, a Porto & Ataíde Advogados; a gravação do leilão ao vivo; apelações de reintegração de posse (por parte da Massa Falida Usina Central Barreiros S/A) negadas; processos trabalhistas recentes para pagamento de indenização; e uma notícia publicada pela *Folha de Pernambuco* de que o antigo casarão da Usina, devidamente leiloado, está sendo utilizado desde 2023 pela Cooperativa Agrícola de Assistência Técnica e Serviços (Cooates) para produção de cosméticos sustentáveis (*Folha de Pernambuco*, 2024).

O estado atual da UCB revela a importância da empresa para a economia local e a lentidão das ações que poderiam reverter algum benefício à população de Barreiros - município que se formou nos entornos da UCB, com fortes laços de dependência econômica - e principais afetados pela falência desta.

4.2: PRODUÇÃO IMAGÉTICA NA ZONA CANAVIEIRA

4.2.1: Produção histórica e de ampla circulação

Sendo a fotografia, na época de seu surgimento, uma inovação tecnológica profundamente ligada à mentalidade da Revolução Industrial, é possível observar diversas situações em que ela foi utilizada pelas classes dominantes para fortalecer sua visão de mundo e projetos políticos. Na Zona Canavieira, a produção histórica de imagens, e especialmente a fotografia, foi um instrumento de controle e perpetuação dos esteriótipos construídos por *senhores de engenho* durante décadas. É o que afirma o trabalho de Kerolayne Correia de Oliveira, *Entre expressivas ausências e tímidas presenças: A representação dos trabalhadores e trabalhadoras através de fotografias na Zona Canavieira de Pernambuco (1930 a 1950)*.

Oliveira analisa um amplo conjunto de imagens publicadas no jornal *Diario de Pernambuco* e na revista *Brasil Açucareiro* no período do recorte proposto. No entanto, sua argumentação parte de produções imagéticas mais antigas, como as pinturas de Frans Post, primeiro pintor de paisagens a vir ao Brasil, e de Albert Eckhout. A serviço de Maurício de Nassau e da Companhia das Índias Ocidentais, as obras de Post e Eckhout atendem à função de criar uma imagem atrativa de Pernambuco para os investidores holandeses. Suas paisagens

apresentam uma terra fértil, cortada por rios e ocupada por diversas plantas, animais, casas-grandes e pessoas trabalhando (no caso, negros e indígenas escravizados). No trabalho de Eckhout, destaca-se também a presença de indígenas investidos de códigos visuais que identificam sua posição social e as leituras que se podem fazer deles – é bem conhecida a representação dos tupis e dos tapuias que, através do vestuário, dos adornos e da paisagem, indicam se são indígenas amigos (pele mais clara, uso de roupas, objetos de trabalho) ou inimigos (pele escura, armas, canibalismo, nudez). O que há em comum no trabalho dos dois artistas é a representação do espaço organizado de forma hierárquica, exótica e carregada de promessas de riqueza – são demarcadores de graus de civilidade. Para tal, não foi necessário inventar elementos na paisagem, mas orquestrar os elementos existentes de maneira fantasiosa, destacando alguns e ocultando outros. Enquanto isso, os sertões eram apresentados como território árido e ocupado por indígenas hostis. Dessa forma, a região açucareira aparece como espaço civilizado, controlado e no caminho do progresso. Aqueles que trabalhariam nestas terras, reais produtores da riqueza do açúcar, necessitavam, portanto, apenas das condições ideais de controle para passar do estado de selvagem ao de civilizado – eles precisam ser salvos pelo progresso e pela disciplina que o trabalho (forçado) oferece, são um recurso produtivo apenas aguardando ser moldados e domesticados por aqueles dispostos a investir.

Nesse sentido, os discursos, os temas e os estereótipos, além da estética, serviram de inspiração no uso da fotografia, bem como as omissões e os não-ditos. Muitas pontes podem ser feitas a partir da representação do Brasil Holandês e das fotografias operadas pelos senhores de engenhos e usineiros na Zona Canavieira de Pernambuco. Além do elo que os une através dos séculos, a cana-de-açúcar como instrumento civilizatório em seu discurso, nas fotografias e nas pinturas os corpos dos escravizados são relegados e, quando aparecem, operam no palco da ordem dominante. O mesmo é válido para os trabalhadores canavieiros do século XX: passividade e infantilização como sinônimo de domesticação que aludem ao paternalismo, feridas ainda abertas da tão recente sociedade escravocrata vigente até o final do século XIX. Percebem-se a articulação de discursos imagético em prol do “progresso” que nunca contemplou os trabalhadores; as vozes dominantes que ecoam, quase de forma literária, ao fotografar a projeção dos seus desejos; e, por fim, a ordem implícita através de quase recomendações para a composição cênica e plástica dessas imagens. Em uma sociedade de permanências, a omissão das senzalas por [Frans] Post continua ecoando de

forma sintomática nos corpos silenciados das fotografias do trabalho na Zona da Mata das décadas de 1930 e 1940 (Oliveira, 2022, p. 45).

Apesar da distância temporal, as fotografias analisadas por Oliveira estão carregadas do imaginário construído desde o início da colonização – quando estão presentes (em apenas 6% das fotografias analisadas), os trabalhadores aparecem submissos, em poses orquestradas que destacam o produto de seu trabalho e, quando presentes, os senhores das terras. Poucas vezes vemos seus rostos. Retomando o conceito de paisagem produtiva (Rogers, 2009), é como se estes fossem parte da paisagem, do canavial ou do maquinário, suas identidades silenciadas (Oliveira, 2022, p. 65). Reafirmando estereótipos, reencenam o imaginário em torno dos engenhos e usinas como locais de progresso e de uma riqueza produzida por mãos invisíveis e domesticadas.

Oliveira também analisa algumas fotografias dos acervos de Benício Dias e Lula Cardoso Ayres, ambos vindos de famílias ligadas à produção de açúcar. Nas fotografias do primeiro, encontramos registros de maquinário (inclusive da Usina Central Barreiros), figuras importantes da classe dominante pernambucana em meio aos canaviais, fotos de sua própria família e fachadas de casarões senhoriais - imagens que aludem, ao mesmo tempo, ao progresso e aos símbolos de riqueza do passado, conectando-os através da ideia de modernização da produção açucareira. Apenas algumas fotos mostram trabalhadores reafirmando o ideal de modernidade que silencia os trabalhadores. Quando aparecem, com frequência se enquadraram na fotografia de tipos humanos, um símbolo ou memória regional. Destaco as fotos do corte de cana sendo realizado por detentos (Oliveira, 2022, p. 186-188), imagens que reforçam o ideal moralizante e disciplinador do trabalho e uma única foto da Central Barreiros que expõe o labor através de uma cena montada. Esta mostra o patrão, vestido com um terno branco, colocando uma saca de açúcar na cabeça de um funcionário no interior da usina para ser transportada (Oliveira, 2022, p. 182).

Lula Cardoso Ayres, por outro lado, fez várias tomadas dos trabalhadores do canavial, mas foi o modo de fazê-lo que chama a atenção. Oliveira aponta um tom nostálgico nas fotos e um certo orgulho dos esforços empreendidos para manutenção dos canaviais – é o destaque para o “bem fazer” (Oliveira, 2022, p. 198). Os trabalhadores são posicionados de forma orquestrada, quase sempre realizando algum movimento de trabalho, ou fazendo pausas no trabalho. Com certa frequência, crianças e grupos familiares são retratados. Em algumas cenas os homens aparecem de terno e as mulheres de vestido, mas em todas as fotos estão sempre

deslaços – símbolo que remete ao período das escravidão, mas não como denúncia (Oliveira, 2022, p. 200). Esses elementos carregam uma noção de passividade, e aludem à beleza do trabalho e da pobreza dignificante, enquanto ocultam as jornadas exaustivas de trabalho, a violência e a fome causada pela escassez de recursos.

A fotografia busca representá-los no contrafluxo do que suas histórias nos contam. Suas lutas e resistências cotidianas, revoltas, fugas, brechas, entre tantas outras estratégias são ocultadas. O que o silenciamento visual ilustra, através dessas imagens, são suas faces mais pacificadas. É nesse sentido que a imagem se torna uma ferramenta de controle (Oliveira, 2022, p. 64).

4.2.2: Etapa 3 - Marcel Gautherot na Zona Canavieira

De posse dessas informações, podemos realizar uma análise mais profunda das fotos feitas por Gautherot, buscando semelhanças e diferenças. Nesse sentido, nos encaminhamos para a terceira etapa desta análise. Por ser um conjunto extenso de fotos, algumas foram selecionadas para analisar mais de perto por conterem os elementos marcantes presentes na série. No entanto, todas as fotos podem ser conferidas nas chapas de contato na seção 2.

Gautherot repete fórmulas comuns nas fotos da Zona Canavieira – os planos abertos mostrando a grandiosidade do canavial que se estende até onde a vista alcança, a fachada da Usina Central Barreiros, o maquinário moderno que ocupa um espaço amplo, elementos que remetem a grandiosidade e progresso. É possível observar estas fotos nas primeiras chapas de contato das duas séries. Na série de 1955, vemos a lavoura nas duas primeiras fotos da chapa (Figura 1). A série de 1958 está dividida em dois momentos – o primeiro, na Usina, começa mostrando justamente a fachada da UCB, suas instalações externas e o maquinário, imagens que ocupam toda a primeira chapa (Figura 5); no segundo momento (Figura 9), vemos uma lavoura não identificada a distância nas três primeira fotos, e três homens cortando cana, que serão fotografados mais de perto e individualmente nas próximas fotos. No entanto, o que chama a atenção nas fotografias de Gautherot é a prevalência dos trabalhadores e das trabalhadoras na grande maioria das fotos e o papel que desempenham nestas.

Figuras 20 e 21 - Gautherot, Marcel. 1955 e 1958. “Lavoura canavieira, trabalhadores” e “Usina Central Barreiros”.



Disponíveis, respectivamente, em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/59121> e <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/59269>. Acesso em: 02 de fev. de 2025.

Existem diversas formas de mostrar e de ver. Como mencionado na primeira seção deste trabalho, essa é uma escolha proposital do fotógrafo, o *operator*, que cria uma dimensão fictícia do ambiente real. Nenhuma foto é capaz de capturar todos os elementos de uma situação, e esse poder de seleção é utilizado para criar narrativas imagéticas que obviamente atenderão a determinados interesses. Como apontado por Kerolayne Correia de Oliveira, as fotos da Zona da Mata que circulavam no *Diario de Pernambuco* e na revista *Brasil Açucareiro* mostram os trabalhadores de uma maneira muito específica – na maioria das fotos, eles sequer estão presentes, suas figuras são indesejadas; quando aparecem, são representados como um recurso produtivo, sujeitos invisíveis, silenciados e controlados, símbolos do poder econômico do açúcar. Nas fotos de Gautherot, os trabalhadores dos canaviais e da usina são mostrados como sujeitos ativos da produção dessa riqueza. São eles que cortam a cana, carregam as sacas e operam as máquinas – o progresso técnico ainda não podia substituir sua mão de obra. Essa é uma afirmação que desafia as tentativas de apagamento da condição desses sujeitos - um pensamento que reflete os ideais pessoais de Gautherot, como simpatizante do comunismo, e também as preocupações causadas pelas muitas transformações e crises humanitárias do século XX.

Figuras 22 e 23 - Gautherot, Marcel. 1958. “Lavoura Canavieira” e “Usina Central Barreiros”.



Disponíveis, respectivamente, em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/59219> e <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/59171>. Acesso em: 02 de fev. de 2025.

Entretanto, é preciso destacar que as fotos de Gautherot ainda apresentam um cenário que pouco reflete as lutas e desafios do trabalhador da Zona Canavieira. Existem alguns indícios das condições de vida dos indivíduos – a magreza, reflexo da fome crônica causada pelos baixos salários e acesso dificultado à alimentação de qualidade; o trabalho infantil, que pode ser verificado no final da série de 1958 (Figuras 13, 14 e 15); as roupas puídas, os pés e descalços e a ausência de equipamentos de segurança que compõem sua indumentária. A questão do vestuário é um dos aspectos mais reveladores da situação dos trabalhadores, especialmente os que viviam da lavoura de cana. A rotina exigente dos canaviais reduzia consideravelmente a durabilidade das roupas. Em cerca de 2 meses de trabalho, rasgos começavam a surgir, mas adquirir novas peças comprometia a renda curta utilizada quase inteiramente na alimentação. Era bastante comum que alguns indivíduos possuíssem apenas uma muda de roupa, que era lavada assim que se chegasse em casa para usar novamente no dia seguinte. Quando rasgadas, seriam remendadas tanto quanto fosse possível. A compra de novas peças era adiada até o limite de utilização da anterior. Os tecidos eram escassos – sair do engenho para comprar na cidade era muito complicado, então se dependia de que o *senhor* fosse intermediário da compra de tecidos. O uso de pano de saco de açúcar também era bastante comum (Dabat, 2012, p. 609-610). Apesar de ser uma necessidade básica (de cobrir o corpo), a relação com o vestuário também é bastante emocional e psicológica, tendo em vista

que a roupa é também uma forma de expressão, comunicação e sociabilidade. Diante das difíceis condições de vida na Zona Canavieira, a relação com a roupa está ligada ao sentimento de dignidade – usar roupas rasgadas e remendadas é motivo de vergonha, e conseguir se livrar ao menos disso é motivo de orgulho. A prof. Dra. Christine Dabat, em seu livro *Moradores de engenho*, realizou entrevistas com antigos *moradores* sobre suas condições de vida e relata alguns testemunhos a respeito do vestuário.

Manoel dos Santos da Silva admira a perícia dos pais e mães de família para conseguir, nessas condições, vestir suas proles: “*Pra melhor lhe dizer: eu não sei nem como é que eles vestia. Eles se vestia com uma roupa tão fraca. E, às vez, com uns 6 filho, 8, mais, e ainda eles sabia fazer aquela economia pra comprar ainda a roupinha pra cobrir o corpo.*” A mesma expressão é utilizada por Generino Luis da Silva: “*Fazia economia, vendia um bicho, uma coisa e comprava uma farda de roupa, né?*” O empreendimento de manter a família decentemente coberta, o que nem sempre era possível, segundo o testemunho do Pe. Crespo, consumia uma quantidade extraordinária de trabalho e energia por parte dos canavieiros, cristalizada ou não numa reserva de dinheiro como um animal. Às vezes, não iam para a igreja por falta de roupa. “*A roupa era mais difícil. Era. Era mais difícil porque, o Sr. sabe, família grande, né. Aí a gente... a roupa era mais difícil. Roupa, calçado, tudo, essas coisas, era mais difícil.*” Severina Benvinda. A reiteração pela trabalhadora da palavra “*difícil*” talvez forneça uma pequena ideia da dimensão do obstáculo que havia em satisfazer uma necessidade tão básica quanto o vestuário para uma família de trabalhadores cujos membros, desde criança, contribuíam ativamente para não apenas seu próprio sustento, como para a grandeza da economia açucareira. “*Era barato, mas o que se ganhava não dava. Não era caro, não! Mas o camarada não podia*” [fala de Severino Sebastião Santana] (Dabat, 2012, p. 611).

Figuras 24 e 25 - Gautherot, Marcel. 1955 e 1958. “Lavoura canavieira, trabalhadores” e “Usina Central Barreiros”.



Disponíveis, respectivamente, em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/59128> e <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/59155>. Acesso em 02 de fev. de 2025.

As fotos de Gautherot não ocultam esses fatos, mas também não os põem em destaque – não há um tom de denúncia. É notável, também, a linguagem corporal e expressões dos fotografados – sorriem, fazem poses, demonstram sua força, e parecem se orgulhar de sua capacidade laborativa, apesar da exploração a que estavam submetidos. Esse é um aspecto agridoce das imagens de Gautherot, que trazem à lembrança as palavras de Sidney Mintz enquanto pesquisava no Caribe, falando do trabalho como meio de dar sentido à vida e como fonte de orgulho, mesmo em condições de exploração: “Ninguém deveria ter que trabalhar como estas pessoas trabalhavam – e em certas partes da região caribenha, ainda devem trabalhar. Pretendo, em vez disso, comentar a respeito de como o espírito humano sobrevive e transforma tais abusos, ao permanecer humano” (Mintz, 2010, p. 63). É significativo o fato de podermos ver seus rostos, podermos vê-los em movimento, a vontade, ocupando o espaço das fotos, sujeitos ativos dos processos que nestas se desenrolam. Algo simples, como sua individualização nas imagens, carrega um peso histórico considerável diante das circunstâncias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, em um contexto histórico de exploração, apagamento e desumanização, o trabalho de Marcel Gautherot chama atenção por sua delicadeza e sensibilidade. Apesar de não optar pela possibilidade de denúncia, nem retratar a resistência dos trabalhadores de forma mais marcante, as fotografias são um lembrete do caráter de auto representação (retomando Erving Goffman) dentro da arte. O senso estético não é uma necessidade básica, mas não deixa de ser uma parte importante da experiência humana. Em meio a escassez de uma vida dura é suprimido, mas não deixa de existir – está na preocupação com as roupas (entre o sentimento de vergonha e orgulho, dois lados da mesma moeda), na postura que exibe suas capacidades físicas para o trabalho, no desejo de sorrir para uma foto. É dessa forma, e nas possibilidades de escolha, que o espírito humano sobrevive. Ao escolher retratá-los de forma bela, Gautherot criou fotos que despertam a reflexão sobre quem são as pessoas retratadas e nos fazem enxergá-las em sua individualidade, mais do que mão de obra sem rosto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ABEL, Carlos Alberto dos Santos. O movimento Modernista brasileiro: 1922-1945, caráter literário, econômico e político. **Cerrados**, n° 4, Brasília, 1995.
- ANDRADE, Manuel Correia de. **A terra e o homem no Nordeste**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1973.
- ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. Marcel Gautherot na revista Módulo – ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. v.22, n.1, jan.- jun. de 2014, p. 11-79.
- AZEVEDO, Fernando Antônio. **As Ligas Camponesas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- BARBOSA, Gustavo de Souza. **A Usina Central Barreiros e as implicações socioeconômicas no espaço urbano de Barreiros, Pernambuco**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em Geografia, Recife, 2014.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.
- BRITO, Pedro Gomes Dias. **Uma questão de corpos: a fotografia de José Medeiros e Marcel Gautherot sob o signo da palavra muda**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Belo Horizonte, 2019.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.
- COSTA, Helouise; Silva, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DABAT, Christine Rufino. **Moradores de engenho: relações de trabalho e condições de vida dos trabalhadores rurais na zona canavieira de Pernambuco, segundo a literatura, a academia e os próprios atores sociais.** Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.

EISENBERG, Peter I. **Modernização sem mudança: a indústria açucareira em Pernambuco, 1840-1910.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

FERREIRA FILHO, José Marcelo Marques. **Arquitetura espacial da plantation açucareira no Nordeste do Brasil (Pernambuco, século XX).** Recife: Ed. UFPE, 2022.

FOLHA DE PERNAMBUCO, Cooperativa de Barreiros apostava, com marca própria, no promissor mercado de biocosméticos. **Folha de Pernambuco.** Recife, 01 de janeiro de 2024. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/economia/x/307054/>. Acesso em: 21/01/2025.

GARCIA, Afrânio Raul. Libertos e sujeitos: sobre a transição para trabalhadores livres do nordeste. **Revista Brasileira de Ciências Sociais – RBCS**, v.3, n.7, São Paulo, jun. 1988.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** Petrópolis: Vozes, 1985.

ISBAES, Gabriela; FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde. A dimensão social da visualidade no fazer do historiador. **Revista TEL**, Irati, v. 11, n. 2, 2020, p. 10-28.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Lisboa: Ed. 70, 2007.

JULIÃO, Letícia. O Sphan e a cultura museológica no Brasil. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 43, jan.-jun. de 2009, p. 141-161.

KOSSOY, Boris. Fotografia e História: As tramas da representação fotográfica. **Projeto História**, São Paulo, v. 70, jan.-abr. de 2021, p. 9-35.

LIMA, Solange Ferraz de; Carvalho, Vânia Carneiro de. Fotografias: Usos sociais e historiográficos. In: Pinsky, Carla Bassanezi; Luca, Tania Regina de (orgs.). **O historiador e suas fontes.** São Paulo: Contexto, 2009.

MANINI, Miriam Paula. **Análise documentária de fotografias: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários.** Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes. São Paulo, 2002.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem.** São Paulo: Contexto, 2008.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: Fotografia e História, interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiro, vol. 1, n ° . 2, 1996, p. 73-98.

MAUAD, Ana Maria. **Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias.** Niterói: Editora da UFF, 2008.

MAUAD, Ana Maria. Visões plurais em um único olhar: A experiência fotográfica de Marcel Gautherot, 1940-1960. **Anais do Museu Paulista.** São Paulo, v.16, n.2, jul.- dez de 2008, p. 267-275.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, vol. 23, nº 45, 2003.

MINTZ, Sidney. **O poder amargo do açúcar: produtores escravizados, consumidores proletarizados.** Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2003.

OLIVEIRA, Kerolayne Correia de. **Entre expressivas ausências e tímidas presenças: A representação dos trabalhadores e trabalhadoras através de fotografias na Zona Canavieira de Pernambuco (1930 a 1950).** Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2022.

PANOFSKY, Erwin. "Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença". In: Significado nas Artes Visuais. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. **Perspectiva**. São Paulo, 2^a ed., 1986, p. 47-65.

PERRUCI, Gadiel. **A república das usinas: um estudo de história social e econômica do nordeste: 1889-1930.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

PIFANO, Raquel Quinet. História da arte como história das imagens: A iconologia de Erwin Panofsky. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, vol. 7, nº 3, set.-dez. de 2010.

RANCIÉRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política.** São Paulo: EXO experimental, 2005.

ROGERS, Thomas D. Paisagem Produtiva: a visão de mundo ambiental, racial e classista da elite canavieira nordestina (décadas de 1880 a 1930). **Ciências Humanas e Sociais em Revista**. Rio de Janeiro, EDUR, v. 34, n.2, jul-dez de 2012, p. 29-56.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: Senac, 2019.

SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. **Anais do Museu Paulista.** São Paulo, v.13, n.2, jul.-dez. de 2005, p. 73-134.

SEGALA, Lygia. O Clique Francês do Brasil: A fotografia de Marcel Gautherot. **Acervo.** Rio de Janeiro, v.23, no 1, jan-jun de 2010, p. 119-132.

SILVA, Alexandre Pinto de Souza e. O fotógrafo etnógrafo: uma análise sobre o Brasil multicultural de Marcel Gautherot. **Mosaico**, vol. 13, nº 20, 2021, p. 427-448.

TAGG, John. **El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2005.